



## Chanteurs et vagabonds Production et diffusion de la littérature populaire

à Bruno Pianta pour son 65<sup>e</sup> anniversaire

*Abstract : Folk literature (songs, fairytales) was created and spread by professionals who lived on the fringes of society and who earned their keep by presentations in town or village squares (storytellers) or who found board and lodging by telling stories by the fireside (vagrants and beggars). These forms of production and diffusion are reflected in the tradition itself. We do not have an uninterrupted series of variants produced by the oral tradition, as current Romantic or Neo-Romantic theory would claim. What we find by contrast is a series of different versions, arranged in random fashion, depending on the choice of each professional storyteller and on specific market strategies. The author proposes to distinguish three different categories: (a) redazioni (authorial remakes, characterized by innovations in form and in the narrative plot); (b) versioni (local handling of different versions by professionals or semi-professionals, characterized by slight but stable alterations); (c) varianti (variations explained by the mechanism of oral transmission). Popular culture is marked by Romantic taste, but it is probably the Baroque aesthetic that gives it its form. An uninterrupted chain of revivals and re-creations is one of the main characteristics of ballads and folktales. Their subject-matter is often of feudal origin, but their form belongs to the Renaissance and their music comes from the Baroque. This literary and musical reorganization of style and folk tradition shows a procedure which is basically similar to the one used by Romantic authors in their reconstruction of the Middle Ages.*

*Résumé : La littérature populaire (chansons, contes de fées) a été créée par des professionnels appartenant à la classe des marginaux, qui gagnaient de l'argent par des spectacles sur les places (chanteurs) ou obtenaient la nourriture et le logement en racontant des contes pendant les veillées (vagabonds et mendiants). Ces formes de production et de diffusion se reflètent dans la forme de la tradition. On n'a pas une série ininterrompue de variantes qui se seraient différenciées par la dérive mécanique de la tradition orale, comme le voudrait la théorie courante, romantique et néo-romantique. On trouve au contraire une série de rédactions, distribuées dans des aires discontinues et dépendant du choix de chaque professionnel, qui sont très exactement des choix de marché. Par conséquent on distingue : a) rédactions : réélaborations par l'auteur (remake), caractérisées par des innovations dans la forme et dans la narration ; b) versions : spécialisations locales des rédactions, dues à des professionnels ou à des semi-professionnels, avec des modifications légères mais stables ; c) variantes : dégradations mécaniques, notamment de la forme, dues à la transmission orale. La culture populaire est marquée par le goût romantique, mais c'est probablement l'esthétique baroque qui lui donne sa forme. Les ballades et les contes de fées ont une caractéristique particulière : une matière médiévale (pseudo-médiévale, médiévalisante) exprimée par des formes baroques. Il s'agit vraisemblablement d'une chaîne ininterrompue non pas de transmissions mais de revivals et de réélaborations. Le thème des ballades appartient à l'âge féodal, l'allure à la Renaissance, la musique au baroque : en fait il s'agit d'une stylisation littéraire et musicale et d'un revival pseudo-féodal.*

### 1. *Le problème des variantes*

La théorie de la littérature populaire est encore liée aux catégories élaborées par la culture romantique : populaire vs cultivé, individuel vs collectif, oralité vs écriture.

Pendant la première moitié du XX<sup>e</sup> siècle, la critique philologique et littéraire, puis l'esthétique idéaliste de Benedetto Croce ont essayé de se débarrasser non seulement des catégories romantiques, mais de la littérature populaire elle-même. Elles ont fini par la réduire à un déchet de la véritable littérature et à une tonalité psychologique<sup>1</sup>, caractérisée par la simplicité et la spontanéité, c'est-à-dire par des qualités en même temps vagues et trompeuses. La crise qui s'en est ensuivie dans la recherche a été grave au niveau quantitatif et qualitatif.

Avec la renaissance de l'ethnographie, après la deuxième guerre mondiale, on a remis en valeur les catégories romantiques, tant sur la base des conceptions politiques et sociologiques d'Antonio Gramsci (« peuple » entendu comme classes subalternes ; « caractère populaire » entendu comme emploi, donc littérature populaire en tant qu'employée par le peuple qui s'en approprie), qu'à partir de la dichotomie *langue ~ parole* proposée par Bogatyřev et Jakobson<sup>2</sup> dans une perspective que Cesare Segre a définie, à juste titre, néo-romantique<sup>3</sup>.

Le cadre théorique proposé par ces derniers, cependant, reste trop abstrait : ce n'est qu'en dernière analyse que ces dichotomies expliquent un dynamisme complexe, moins vérifié qu'affirmé.

C'est à travers les variantes qu'ils postulent la création collective ; mais il faut remettre en cause l'identification entre production et tradition. Les deux auteurs n'expliquent pas comment se produit la sanction collective en vertu de laquelle un texte devient populaire. Faute d'éclaircissements concrets, ils finissent par donner une vision de la tradition orale mécaniste, naturaliste, non-historique ; leur parallèle entre la tradition orale et la langue est suggestif, mais pas tout à fait approprié, car il n'explique pas les formes réelles. Voici ce qu'écrit Bruno Pianta :

Considerando alla luce della tesi *langue/parole* il problema della permanenza e della diffusione di un particolarissimo settore della letteratura di tradizione orale in Italia Settentrionale, ossia del canto narrativo, di cui ho fatto una certa esperienza di raccolta, mi avevano colpito due aspetti difficilmente spiegabili con l'applicazione acritica dell'impostazione di Jakobson e Bogatyřev.

1) La sorprendente stabilità dei testi rilevati oggi rispetto alle raccolte ottocentesche effettuate nelle stesse aree (Nigra, Ferraro, eccetera). Intere lezioni che coincidono, a distanza di un secolo, quasi a carta carbone, o con varianti insignificanti. (Purtroppo

---

<sup>1</sup> Cf. A. M. Cirese, *Cultura egemonica e culture subalterne. Rassegna di studi sul mondo popolare tradizionale*, Palermo, Palumbo, 2001, p. 20-21 ; G. Cocchiara, *Storia del folklore in Europa*, Torino, Boringhieri, 1977, chap. XXIX, XXX.

<sup>2</sup> P. Bogatyřev – R. Jakobson, « Die Folklore als eine besondere Form des Schaffens », *Donum natalicium Schreijnen*, Nijmegen-Utrecht, 1929, p. 900-913 ; trad. italienne « Il folclore come forma di creazione autonoma », *Strumenti critici*, 1, 1967, p. 223-40.

<sup>3</sup> Dans la note à la traduction italienne parue dans *Strumenti critici* (cf. ci-dessus).

nulla possiamo affermare sulle musiche, che nelle vecchie raccolte mancano quasi completamente).

2) Le altrettanto sorprendenti difformità testuali, musicali e metriche nelle lezioni (peraltro inalterate nella struttura base della trama e nei nomi propri dei protagonisti) raccolte in aree differenti e storicamente differenziate.[...] E poi, la tesi 'linguistica' è sufficiente per spiegare le enormi difformità delle lezioni raccolte in aree distanti ? Il vero nodo irrisolto della questione è che gli autori non si addentrano nel problema dei modi in cui si esprime la dialettica *proposta/sanzione* (o *irifiuto*) ingenerando necessariamente una ambigua immagine meccanicista del processo folklorico<sup>4</sup>.

[J'ai recueilli jadis de nombreux chants narratifs dans l'Italie du Nord. En examinant le problème de la permanence et de la diffusion de ce type particulier de littérature orale, j'ai remarqué deux aspects que l'on explique mal si l'on accepte d'une manière acritique le cadre proposé par Jakobson et Bogatyrev.

1) La stabilité surprenante entre les textes qu'on enregistre aujourd'hui et les recueils qu'on a effectués au XIX<sup>e</sup> siècle dans les mêmes territoires (Nigra, Ferraro etc.). On trouve après un siècle des leçons identiques, comme copiées au papier carbone, ou présentant des variantes négligeables. (Malheureusement on ne peut rien affirmer sur les mélodies, tout à fait absentes dans les vieux recueils).

2) Non moins surprenantes, les différences textuelles, musicales et métriques entre les leçons recueillies dans des territoires différents et différenciés historiquement (la structure fondamentale de l'histoire et les noms propres des protagonistes restent d'ailleurs inaltérés). Finalement, la thèse « linguistique » suffit-elle à expliquer les différences si marquées entre les leçons recueillies dans des territoires éloignés ? Les auteurs ne se demandent pas comment s'exprime la dialectique proposition/sanction (ou proposition/refus) : de là une image mécaniste et ambiguë du procès folklorique].

Il est nécessaire, en particulier, de réexaminer la théorie des variantes, qui dans sa forme actuelle est non-historique. Si le texte populaire coïncide avec sa tradition, et si celle-ci à son tour ne fait qu'un avec les variantes<sup>5</sup>, il est aussi vrai que les variantes ne sont pas toujours équivalentes. Elles ne sont pas seulement des dégradations mécaniques produites par les dégâts inévitables de la tradition orale.

À vrai dire, Vittorio Santoli opère une distinction entre « *varianti tradizionali* » (che dominano compatte un'area) e *varianti momentanee* » [variantes traditionnelles (répandues d'une manière compacte dans un territoire) et variantes momentanées] ; il définit ces dernières par l'expression de Menéndez Pidal « *meras alteraciones en la forma de expresión* » [de simples altérations dans la forme de l'expression] ; il mentionne aussi les *varianti canterine* (les variantes de chanteurs, produites par les chanteurs professionnels), se référant aux travaux de Murko sur l'épopée populaire

<sup>4</sup> B. Pianta, « Cultura orale : memoria, creazione e mercato », *Oralità e scrittura. Le letterature popolari europee*, éd. G. Cusatelli, (La ricerca folklorica, 15, 1987), p. 11-14 (voir p. 12).

<sup>5</sup> Cf. V. Santoli, « La critica dei testi popolari », *Studi e problemi di critica testuale*, Bologna, Commissione per i testi di lingua, 1961, réimpr. dans Id., *I canti popolari italiani. Ricerche e questioni*, Firenze, Sansoni, 1968, p. 159-68 (voir p. 111-13).

yougoslave ; plus loin il parle de *varianti creatrici* [variantes créatrices], dues à l'intervention personnelle d'un chanteur (il s'agit encore d'un chanteur professionnel, car il se réfère à Gerould qui parle expressément de « a tradition of artistry »<sup>6</sup>. Il maintient cependant la thèse de l'équivalence *in principio* des variantes<sup>7</sup>.

La question devient plus claire si l'on considère moins les mécanismes de la transmission que ceux de la production. Critiquant, dans deux essais importants<sup>8</sup>, le modèle « linguistique » du folklore proposé par Bogatyrev e Jakobson, Bruno Pianta prétend que les ballades populaires sont des « *deliberati atti creativi* »<sup>9</sup> [des actes créateurs intentionnels] de chanteurs professionnels agissant selon une logique de marché<sup>10</sup> :

Se accettiamo il dato della presenza di « operatori » all'interno della cultura popolare e se cominciamo a leggere le formalizzazioni testuali e musicali di tradizione orale non come amorphe ingenuità plasmabili in infinite varianti, ma come precise scelte compositive ed estetiche su cui la trasmissione orale esercita modificazioni di importanza tutto sommato relativa, ci rendiamo conto del perché noi raccogliamo, oggi, brani identici (o con varianti veramente minime e irrilevanti) a quelli pubblicati nelle raccolte ottocentesche. Dove sono le varianti apportate dai cantori dei repertori di ballate, per esempio, in quattro-cinque generazioni, con il po' di rivolgimenti socio-economici seguiti all'industrializzazione, lo spopolamento delle campagne, due guerre mondiali, i mass-media ?

Guardiamo il Nigra e i repertori degli attuali cantori di ballate : io di varianti sostanziali non ne vedo.[...]

Per quanto riguarda invece le varianti sostanziali che il ricercatore individua sincronicamente in aree distanti, è inutile che si rompa la testa cercando di capire, per esempio, come, per immaginarie varianti contigue e continue, da una melodia *monodica minore* e da un testo in dialetto piemontese con l'incipit « Sa na sun tre gentil dame ca na venhu da Liun » (*Cecilia* di Asti) si arrivi ad una tutt'affatto differente melodia *corale* per terze maggiori, e a un differente testo in italiano popolare, con l'incipit « Cecilia la va al castello – la cerca il capitan » (*Cecilia* diffusa in provincia di Brescia) : i due brani conservano la storia e il nome della protagonista, ma le due formalizzazioni testuali e musicali sono indipendenti ed autonome.

Anche ipotizzando (e con ragione) la maggiore arcaicità della ballata piemontese, quella lombarda va considerata non una variante estrema, ma alla stessa stregua di

<sup>6</sup> V. Santoli, art. cit., p. 111-13, note 2 ; p. 113-14, note 4.

<sup>7</sup> *Ibid.*, p. 113.

<sup>8</sup> B. Pianta, « Ricerca sul campo e riflessioni sul metodo », *La cultura popolare. Questioni teoriche*, éd. G. Sanga (*La ricerca folklorica*, 1, 1980), p. 61-65 ; Id., « Cultura orale... », cit.

<sup>9</sup> B. Pianta, « Cultura orale... », cit., p. 13.

<sup>10</sup> Cf. les remarques sur les jongleurs médiévaux de A. Roncaglia, « Etnomusicologia e filologia romana », *L'etnomusicologia in Italia : primo Convegno sugli studi etnomusicologici in Italia*, éd. D. Carpitella, Palermo, Flaccovio, 1975, p. 51-67 (voir p. 62-63).

un *remake* letterario o teatrale : buona l'idea, ma bisogna rifarla per poterla piazzare.[...]

A questo punto[...] possiamo ricostruire un processo ben delineato : il professionista itinerante porta « la novità » ; il semiprofessionista (che opera in ambito locale) si aggiorna adeguandosi alle « novità » diffuse dal professionista e mediandole per le sue esigenze e per il suo pubblico (ed ecco la trasformazione) ; alla fine degli epigoni locali imitano, conservano e tramandano i modelli del semiprofessionista, alterandoli a loro volta, e normalmente impoverendoli. Ed è questo lo stadio che viene registrato, nove volte su dieci, durante la ricerca sul campo<sup>11</sup>.

[Acceptons comme une donnée la présence d'« opérateurs » dans le cadre de la culture populaire ; considérons les formalisations textuelles et musicales de la tradition orale non pas comme des produits naïfs et amorphes que l'on pourrait modifier par des variantes innombrables, mais plutôt comme les fruits de choix bien précis au point de vue de la composition aussi bien que de l'esthétique, et assez peu modifiés par la transmission orale : nous comprendrons alors pourquoi l'on recueille aujourd'hui des pièces identiques (ou présentant des variantes négligeables) à celles qu'on trouve dans les recueils du XIX<sup>e</sup> siècle. Où sont les variantes introduites, par exemple, par les chanteurs des répertoires de ballades au cours de quatre ou cinq générations, pendant lesquelles l'industrialisation, le dépeuplement des campagnes, deux guerres mondiales, les mass-media ont produit les bouleversements que l'on sait ?

Si j'examine le recueil de Nigra et les répertoires des chanteurs actuels de ballades, je ne vois pas de variantes substantielles.

Quant aux variantes substantielles qu'on repère synchroniquement dans des régions éloignées, considérons l'exemple suivant : d'une mélodie *monodique mineure* et d'un texte dialectal piémontais commençant par « Sa na sun tre gentil dame ca na venhu da Liun »[Il y a trois nobles dames qui viennent de Lyon] (*Cecilia* de Asti) on arrive à une mélodie *chorale* par tierces majeures qui est tout à fait différente ainsi qu'à un texte différent en italien populaire, dont l'incipit est « Cecilia la va al castello – la cerca il capitan »[Cécilie va au château et cherche le capitaine] (*Cecilia* de la province de Brescia). Le chercheur a beau se casser la tête pour imaginer des variantes contiguës et continues : les deux pièces maintiennent l'histoire et le nom de la protagoniste, mais les deux formalisations textuelles et musicales sont indépendantes.

On peut à juste titre supposer que la ballade piémontaise soit plus archaïque ; on doit cependant considérer la ballade lombarde non pas comme une variante extrême, mais comme analogue à un *remake* littéraire ou théâtral : l'idée est bonne, mais pour la placer il faut la refondre[...]. On peut alors reconstituer le procès que voici : le professionnel itinérant colporte la « nouveauté » ; le semi-professionnel (qui opère dans un milieu local) se met au courant des « nouveautés » diffusées par le professionnel et les adapte à ses propres exigences et à son public (voilà la transformation) ; enfin des épigones locaux imitent, conservent et transmettent les modèles du demi-professionnel, les modifiant à leur tour, les appauvrissant la

<sup>11</sup> B. Pianta, « Ricerca sul campo... », cit., p. 64.

plupart du temps. C'est le dernier stade que l'on enregistre, neuf fois sur dix, pendant la recherche sur le terrain].

On distinguera<sup>12</sup>, pour plus de clarté, entre :

– *rédactions* : remaniements (*remake*) produits par des chanteurs professionnels et comportant des innovations dans la forme et dans l'action<sup>13</sup> ;

– *versions* : modifications caractéristiques et stables des rédactions, introduisant dans l'action de légères innovations, surtout par le déplacement ou la suppression de quelques strophes, mais conservant des coïncidences formelles significatives<sup>14</sup> ;

– *variantes* : petites modifications (dégradations mécaniques), notamment de la forme, dues à la transmission orale<sup>15</sup>.

Déjà Costantino Nigra d'ailleurs, dans ses *Canti popolari del Piemonte*, publiait comme textes, en les marquant par une lettre, les leçons (c'est-à-dire les variantes substantielles, nos *rédactions*), et plaçait dans l'appareil critique les variantes mineures ou tout simplement formelles (nos *versions* ou *variantes*).

Chaque texte représente la variante d'une version, qui appartient à son tour à une rédaction. L'histoire de la tradition folklorique ne doit pas se baser sur les variantes, mais sur les versions et les rédactions (qui sont représentées par une ou plusieurs variantes).

Voici un essai conduit sur un échantillon limité, donc artificiel. Examinons dix variantes de la ballade *Cecilia* (Nigra 3)<sup>16</sup> :

(1) Castellamonte et Villa-Castelnuovo (Turin), dans le Canavese, transcrite d'après le chant de vendangeuses (avant 1888) par Costantino Nigra<sup>17</sup> :

Cecilia, bela Cecilia	na piura nóit e dì,
L'à so marì 'n pregiune,	lo völo fè mürì.
N'in va dal capitani :	– Na gràssia voria mi,
Voria ch'e m' liberísse	la vita al me marì !
– La gràssia a sarà fáita,	dormì na nóit cun mi.

<sup>12</sup> Dans G. Sanga, « Modi di produzione e forme di tradizione. Dall'oralità feudale alla scrittura capitalistica », *Oralità e scrittura nel sistema letterario. Atti del Convegno, Cagliari, 14-16 aprile 1980*, éd. par G. Cerina, C. Lavinio et L. Mulas, Roma, Bulzoni, 1982, p. 31-48 (et dans *La ricerca folklorica*, 3, 1981, p. 109-15), à la p. 39, note 14, je proposais une distinction entre *versions* (ici *rédactions*) et *variantes*.

<sup>13</sup> B. Pianta, « Cultura orale... », cit., p. 13, les appelle « macrovarianti conscie » [macro-variantes conscientes].

<sup>14</sup> Cf. *Cantè bergera*, éd. R. Leydi, Vigevano, Diakronia, 1995, p. 19.

<sup>15</sup> « Microvarianti inconscie » [micro-variantes inconscientes] d'après B. Pianta, « Cultura orale... », cit., p. 13.

<sup>16</sup> Je reproduis les transcriptions présentées par mes sources, tandis que la traduction est de moi. On trouvera une analyse complète et soignée des variantes de *Cecilia* dans L. Del Giudice, *Cecilia : testi e contesti di un canto narrativo tradizionale*, Brescia, Grafo, 1995.

<sup>17</sup> C. Nigra, *Canti popolari del Piemonte*, Torino, Loescher, 1888, réimpr. Torino, Einaudi, 1974, p. 48-49, leçon A. Transcription : *ë* = *e* central, IPA [ə] ; -*c* = *c* vélaire [k] ; *z* = [z].

– J’andrù ciamè licenza,	licenza al me mari. –
’L mari dala finestra	da luns l’à vista vnì,
– Che növe portè, Cecilia,	che növe portè për mi ?
– Le növe sun váiro bune,	për vui e gnianc për mi ;
Na nóit cu ’l capitani	devrei andè durmì :
– Andè pura, Cecilia,	andè pura dormì ;
Salvè-me a mi la vita	l’onur ij pensrù mi. –
N’in ven meza noiteja,	Cecilia a fa ün sospir,
A fa ün sospir dal core,	chërdia di müri.
– Coza sospirè, bela,	bela, coza j’avì ?
– Omì ! ch’i m’sun sugneja,	ch’a m’àn pendù ’l mari.
– Dormì, dormì, la bela,	dormì, lassè dormì ;
Doman matin bunura	vedrei ël vost mari. –
Na ven la matineja,	Cecilia a s’è vesti,
Si büta a la finestra,	l’à vist pendù ’l mari.
– Scutè, sur capitani,	l’è pa lo ch’l’èi promì,
I m’èi levà l’onure,	la vita al me mari.
– Piurè pa tan, la bela,	bela, spuzè-me mi.
– Mai pi mi spuzeria	’l boja dël me mari ! –

[Cecilia, belle Cecilia, / elle pleure nuit et jour, / son mari est en prison, / on veut le faire mourir.

Elle se présente au capitaine : / – Je vous demande une grâce, / je voudrais que vous épargniez / la vie à mon mari

– La grâce sera accordée, / couchez une nuit avec moi / – J’irai demander la permission / la permission à mon mari.

Son mari de la fenêtre / de loin l’a vue venir : / – Quelles nouvelles apportez-vous, Cecilia, / quelles nouvelles m’apportez-vous ?

– Les nouvelles ne sont guère bonnes / ni pour vous ni pour moi : / une nuit avec le capitaine / je devrai aller coucher.

– Allez-y, Cecilia, / allez coucher ; / sauvez-moi la vie ; / c’est moi qui me chargerai de l’honneur.

Minuit arrive, / Cecilia soupire, / soupire du cœur, / elle croyait mourir.

– Pourquoi soupirez-vous, ma belle ? / ma belle, qu’est-ce que vous avez ? / – Hélas, j’ai rêvé / qu’on a pendu mon mari.

– Dormez, dormez, ma belle, / dormez, laissez dormir : / demain de bon matin / vous verrez votre mari.

Le matin arrive, / Cecilia s’est habillée ; / elle va à la fenêtre, / elle a vu son mari pendu.

– Écoutez, monsieur le capitaine, / ce n’est pas là ce que vous m’aviez promis : / vous avez ôté l’honneur à moi / et la vie à mon mari.

– Ne pleurez pas tellement, ma belle ; / ma belle, épousez-moi / – Jamais de ma vie j’épouserai / le bourreau de mon mari].

(2) Castellamonte et Villa-Castelnuovo (Turin), dans le Canavese, transcrite (avant 1888) par Costantino Nigra<sup>18</sup> :

La bela, la bela	na piura nòit e dì,
L'à so mari 'n pregiune,	lo vòlo fè mürì.
N'in va dal capitani :	– Ch'a m' libra 'l me mari.
– Se voli che v'lo libra,	dormì na nòit cun mi.
– Pöss pa, sur capitani,	tradi lo me mari.
– Andè ciamè, la bela,	licensa al vost mari. –
'L mari dala finestra	da luns l'à vista vnì,
– Che növe portè, la bela,	che növe portè pèr mi ?
– Le növe sun váiro bune,	pèr vui e gnianc pèr mi ;
Na nòit cu 'l capitani	devrei andè durmì :
– Andè pura, la bela,	andè pura durmì ;
Salvè-me a mi la vita	l'onur ij pensrù mi. –
N'in ven meza noiteja,	la bela a fa ün sospir,
A fa ün sospir dal core,	chërdia di mürì.
– Coza j'avì, la bela,	che j'avì fà ün sospir ?
– Omì ! ch'i m'sun sugneja,	ch'a m'àn pendù 'l mari.
– Dormì, dormì, la bela,	dormì fin al matin
A j'è tre capitani	an guardia al vost mari. –
Na ven la matineja,	la bela a s'è vestì,
Si büta a la finestra,	l'à vist pendù 'l mari.
– Ch'am dia, sur capitani,	l'è pa lo ch'm'à 'mpromì.
– Sumo tre capitani,	spuzè cu che volì.
– Mai pi vöi esse spuza	del boja dël me mari. –

[La belle, la belle / pleure jour et nuit, / son mari est en prison, / on veut le faire mourir.

Elle se présente au capitaine : / – Libérez mon mari. / – Si vous voulez que je le libère, / couchez avec moi une nuit.

– Je ne peux pas, monsieur le capitaine, / tromper mon mari. / – Allez demander, ma belle, / la permission à votre mari.

Son mari de la fenêtre / de loin l'a vue venir : / – Quelles nouvelles apportez-vous, ma belle, / quelles nouvelles m'apportez-vous ?

– Les nouvelles ne sont guère bonnes / ni pour vous ni pour moi : / une nuit avec le capitaine / je devrai aller coucher.

– Allez-y, ma belle, / allez coucher ; / sauvez-moi la vie ; / c'est moi qui me chargerai de l'honneur.

Minuit arrive, / la belle soupire, / soupire du cœur, / elle croyait mourir.

– Qu'est-ce que vous avez, ma belle ? / pourquoi avez-vous soupiré ? / – Hélas, j'ai rêvé / qu'on a pendu mon mari.

– Dormez, dormez, ma belle, / dormez jusqu'au matin : / il y a trois capitaines qui gardent votre mari.

Le matin arrive, / la belle s'est habillée ; / elle va à la fenêtre, / a vu son mari pendu.

<sup>18</sup> *Ibid.*, p. 49, variante de A. Transcription :  $\ddot{e} = e$  central [ə] ;  $-c = c$  vélaire [k] ;  $z = [z]$ .



– Dites donc, monsieur le capitaine / ce n'est pas là ce que vous m'aviez promis.  
 – Nous sommes trois capitaines : / épousez celui que vous voudrez. / – Jamais de ma vie je ne veux être l'épouse / du bourreau de mon mari].

(3) Sale-Castelnuovo (Torino), dans le Canavese, dictée (avant 1888) par Teresa Croce à Costantino Nigra<sup>19</sup> :

S'a i sun tre sule dame	ch'a venho da 'n Piamunt,
Scieta la pi bela	l'à so mari an parzun.
N'an va dal capitane :	– Na gràssia vuria mi,
Vuria ch'a m' liberéissa	la vita al me mari.
– La gràssia l'è bin fáita,	fei lo che v' dio mi,
Ùna noteja sula	veni dormir cun mi. –
Na ven meza noteja,	Scieta fa ün sospir ;
– Aimè che sun sognà-me,	m'an fáit morì 'l mari.
Dormì, dormì, Scieta,	dormì, lassè dormir ;
Duman matin a l'alba	vederi ël vost mari. –
N'an ven la matineja,	Scieta s'leva sù,
S'è fà-sse a la finestra,	l'a vist 'l mari pendù.
– Olà, sur capitane,	vui i m'avei tradi ;
L'onur a mi m'ei lvà-me,	la vita al me mari.
Ma mi l'ai tre fratei,	ün giúdisse, l'aut dotur,
E l'aut a farà 'l boja	për ampicà-ve vui. –

[Il y a trois dames toutes seules / qui viennent du Piémont ; / Cecilia, la plus belle, / a son mari en prison.

Elle se présente au capitaine : / – Une grâce je voudrais : / je voudrais que vous sauviez / la vie de mon mari.

– La grâce est déjà accordée / si vous faites ce que je vous dis : / une seule nuit / venez coucher avec moi.

Minuit arrive, / Cecilia soupire : / – Hélas, j'ai rêvé / qu'on a fait mourir mon mari.

– Dormez, dormez, Cecilia, / dormez, laissez dormir ; / demain à l'aube / vous verrez votre mari.

Le matin vient, / Cecilia se lève, / elle est allée à la fenêtre, / a vu son mari pendu.

– Eh là, monsieur le capitaine, / vous m'avez trahie ; / à moi vous avez ôté l'honneur / et à mon mari la vie.

Mais moi j'ai trois frères : / l'un est juge, l'autre docteur / et l'autre sera le bourreau / qui vous pendra].

(4) Sale-Castelnuovo (Torino), dans le Canavese, informatrice Domenica Bracco, enregistrée (avant 1888) par Costantino Nigra<sup>20</sup> :

S'a i sun tre gentil dáime      ch'a veno da Liun ;

<sup>19</sup> *Ibid.*, p. 49-50, leçon B. Transcription :  $\acute{c}$  = *tch* [tʃ] ;  $\acute{z}$  = [z] ;  $\ddot{e}$  = *e* central [ə] ; *nh* = *n* vélaire [ŋ].

<sup>20</sup> *Ibid.*, p. 50, variante de B. Transcription :  $\acute{z}$  = [z] ;  $\ddot{e}$  = *e* central [ə].

Cecilia, la pi bela	l'à so marì an parzun.
Va da sur capitani :	– Na gràssia vuria ciamè,
La gràssia che vuria,	me marì vuria salvè.
– Si, si, sgnura Cecilia,	la gràssia v'la farai mi ;
Basta una notte sola	che venì dormì cun mi.
– Ch'a scuta, sur capitani,	a me marì lo vad a dì :
Se chiel sarà contento,	contenta sarai mi.
– Andè cu 'l capitani,	andè püra a dormì,
Risguardè pa l'onure,	salvè la vita a mi. –
Na ven meza noteja,	Cecilia fa ün sospir ;
– Aimè che sun sognà-me,	m'an fàit morì 'l marì.
– O dormì vui, Cecilia,	dormì, lassè dormir ;
Duman matin a l'alba	vederì el vost marì. –
N'an ven la matineja,	Cecilia s'leva sü,
S'è fà-sse a la finestra,	l'a vist 'l marì pendù.
– Olà, sur capitane,	vui i m'avei tradì ;
L'onur a mi m'èi lvà-me,	la vita al me marì.
– Piu rè pa tan, Cecilia,	Cecilia, piu rè pa pi,
E sumo tre capitani,	piè quel che volì. –

[Il y a trois nobles dames / qui viennent de Lyon. / Cecilia, la plus belle / a son mari en prison.

Elle se présente au capitaine : / – Une grâce je voudrais demander : / la grâce que je voudrais / je voudrais sauver mon mari.

– Oui, oui, madame Cecilia, / je vais vous accorder la grâce, / pourvu qu'une seule nuit / vous veniez coucher avec moi.

– Écoutez, monsieur le capitaine : / je vais le dire à mon mari ; / s'il est d'accord / je serai d'accord aussi.

– Allez chez le capitaine, / allez coucher avec lui ; / ne pensez pas à l'honneur, / sauvez-moi la vie.

Minuit arrive, / Cecilia soupire : / – Hélas, j'ai rêvé / qu'on a fait mourir mon mari.

– Dormez, Cecilia, / dormez, laissez dormir : / demain à l'aube / vous verrez votre mari.

Le matin arrive, / Cecilia se lève ; / elle va à la fenêtre, / a vu son mari pendu.

– Eh là, monsieur le capitaine, / vous m'avez trahie ; / à moi vous avez ôté l'honneur / et à mon mari la vie.

– Ne pleurez pas tellement, Cecilia ; / Cecilia, ne pleurez plus. / Nous sommes trois capitaines : / prenez celui que vous voudrez].

(5) Asti, informatrice Teresa Viarengo, enregistrée en 1964-65 par Roberto Leydi <sup>21</sup> :

s'a na sun tre gentil dame,

ca na vènu da Li-ùn :

<sup>21</sup> *Cantè bergera*, éd. R. Leydi, cit., p. 78-80 ; cf. aussi *Il linguaggio del canto popolare*, éd. G. Sanga, Milano, Me/Di Sviluppo – Firenze, Giunti/Marzocco, 1979, p. 20. Transcription : ñ n surmonté d'un petit point = n vélaire [ŋ] ; ś surmonté d'un petit point = [z] ; ź = [dz].

la pü béla l'é Sisilia.  
 « o, buon di, buon capitani,  
 e 'na grasia che mi fèisa,  
 « o, sì, sì, dóna Sisilia,  
 basta sül d'una nutéa,  
 « o, sì, sì, sur capitani,  
 o s'öl sarà cuntènt chièlë,  
 so marì l'éra a la fnéstra,  
 « che növi n' purtévi, Sisilia ?  
 « e per vui 'n a sun tan buñi,  
 ansèm a sur capitani  
 « o, 'ndé püra, dóna Sisilia,  
 vui a m' salveréi la vita  
 бүтэви la vésta bianca  
 vi vederàn tan béla,  
 a s' na ven' la mezzanòtte,  
 s' cherdiva d'éssi sugnéa  
 « o, dörmì, dörmì, Sisilia,  
 dumàn matin bunura  
 a s' na vèña la matinéa,  
 a s'é fasi a la finéstra,  
 « o vilàn d'un capitani,  
 a m' éi levà l'onóre  
 « o, taši, taši, Sisilia,  
 sima sì tre capitani,  
 « mi vöi pa che la növa vada  
 che mi abia a spuśà 'l bóia,  
 s'a na sun tre gentil dame,  
 a j àn vist dóna Sisilia,

ca l'à 'l suo marì in persùn.  
 o, bon di lu dagh a vui.  
 m' fèisa vèdi me marì ».  
 che 'na grasia u la fas mi.  
 ca vegnì a dörmì cun mi ».  
 a me marì i lu vagh a di.  
 ».

da luntàn l'à vista venìr.  
 che növi n' purtévi a mi ? »  
 tan gramì a sun per mi.  
 e mi tuca andé durmì ».  
 o, 'ndé püra, se vorì.  
 e l'unur a v' lu salv mi.  
 cuñ al faudañin d' satin.  
 i av(r)àn pietà di mi ».  
 che Sisilia dà 'n suspìr.  
 fèisu möri so marì.  
 o, dörmì, lasé durmì.  
 na vedrèi lu vost marì ».  
 che Sisilia a s' léva sü.  
 véde so marì pendü.  
 o vilàn, vui m' éi tradì.  
 e la vita a me marì ».  
 o, taši 'n po, se vui vorì.  
 iévi vui cul ca voi ».  
 da Li-ùn fiñ a Parìś.  
 el bóia del me marì ».  
 ca na vèñu dal mercà.  
 bèla e mörta per la strà.

[Il y a trois nobles dames / qui viennent de Lyon : / la plus belle est Cecilia / qui a son mari en prison.

– Bonjour, mon bon capitaine, / je vous dis bonjour. / Faites-moi la grâce : / faites-moi voir mon mari.

– Oui, oui, madame Cecilia, / je vais vous accorder la grâce ; / il suffit qu'une seule nuit / vous veniez coucher avec moi.

– Oui, oui, monsieur le capitaine : / je vais le dire à mon mari ; / s'il est d'accord / je serai d'accord aussi.

Son mari était à la fenêtre, / de loin l'a vue venir : / – Quelles nouvelles apportez-vous, Cecilia, / quelles nouvelles m'apportez-vous ?

– Pour vous elles ne sont guère bonnes, / fort mauvaises pour moi : / avec monsieur le capitaine / il me faut aller coucher.

– Allez-y, madame Cecilia, / allez-y, si vous voulez ; / vous me sauverez la vie ; / quant à votre honneur, c'est moi qui le sauverai.

Mettez votre robe blanche / avec le tablier de satin ; / on vous verra si belle / qu'on aura pitié de moi.

– Dormez, dormez, Cecilia, / dormez, laissez dormir : / demain de bon matin / vous verrez votre mari.

Le matin arrive, / Cecilia se lève ; / elle va à la fenêtre, / voit son mari pendu.

– Ô capitaine vilain, / vilain, vous m'avez trahie ; / à moi vous avez ôté l'honneur / et à mon mari la vie.

– Taisez-vous, taisez-vous, Cecilia, / taisez-vous si vous voulez. / Nous sommes trois capitaines : / prenez celui que vous voudrez.

– Je ne veux pas que la nouvelle se répande / de Lyon jusqu'à Paris / que j'aie épousé le bourreau / le bourreau de mon mari.

Il y a trois nobles dames / qui viennent du marché ; / elles ont vu dame Cecilia / morte dans la rue].

(6) Sambuco (Cuneo), informatrice Caterina Chiardòla veuve Bruna, enregistrée en 1972 par Glauco Sanga<sup>22</sup> :

Cecilia vèsti in biànco	cói pantalón gentìl
là poverà Cecilia	là poverà Cecilia
Cecilia vèsti in biànco	cói pantalón gentìl
là poverà Cecilia	ché se ne và a dormìr
à mešanòtte in pùnto	Cécilia fà un sospìr
cos'ài cos'ài Cecilia	cos'ài cos'ài Cecilia
à mešanòtte in pùnto	Cécilia fà un sospìr
cos'ài cos'ài Cecilia	ché tu non puòi dormìr
mì l'ai na péna in cuòre	ché temo dì morìr
mì l'ai na péna in cuòre	ché temo dì morìr
àlla mattìna all'alba	Cécilia và in prigió
tròva il marito mòrto	tròva il marito mòrto
àlla mattìna all'alba	Cécilia và in prigió
tròva il marito mòrto	cól capo pièndolón
màledetto il càpitàno	pòi ancora il colónèl
ché mi an levà la vìa	ché mi an levà la vìa
màledetto il càpitàno	pòi ancora il colónèl
ché mi an levà la vìa	l'onóre al mió mari
nói non ti abiam levà la vìa	né l'onóre al tuo mari
nói s'iam tres càpitàni	nói s'iam tres càpitàni
nói non ti abiam levà la vìa	né l'onóre al tuo mari
nói s'iam tres càpitàni	prèndi quel ché vuoi tù
io non volio càpitàno	é nemmeno colónèl
vòrei piutòsto la mòrte	vòrei piutòsto la mòrte
io non volio càpitàno	é nemmeno colónèl
vòrei piutòsto la mòrte	vicino al mio mari
é quando che sàro mòrta	pórtami a sepelìr
pórtami a Sàn Gregóre	pórtami a Sàn Gregóre
é quando che sàro mòrta	pórtami a sepelìr
pórtami a Sàn Gregóre	tré or lontàn de sì

<sup>22</sup> *Il linguaggio del canto popolare*, éd. G. Sanga, cit., p. 19. Transcription :  $\acute{s} = z$  [z].

é sopra là mia tómba	vì creserà un bel fiór
sàra 'l fiore di Cecilia	sàra 'l fiore di Cecilia
é sopra là mia tómba	vì creserà un bel fiór
sàra 'l fiore di Cecilia	cà l'e morta pèr dolór

[– Cecilia, habille-toi en blanc / avec les beaux pantalons. / La pauvre Cecilia / qui s'en va coucher.

Minuit sonne, / Cecilia soupire. / – Qu'as-tu, qu'as-tu, Cecilia, / que tu ne peux pas dormir ?

– J'ai une peine au cœur, / j'ai peur de mourir.

Le matin à l'aube / Cecilia va à la prison ; / elle trouve son mari mort / , la tête pendante.

– Maudit soit le capitaine / et le colonel aussi : / à moi ils ont ôté la vie / et à mon mari l'honneur.

– Nous ne t'avons pas ôté la vie / ni à ton mari l'honneur. / Nous sommes trois capitaines : / prends celui que tu voudras.

– Je ne veux ni capitaine / ni colonel : / je voudrais plutôt mourir / près de mon mari.

– Et quand je serai morte / va m'enterrer, / porte-moi à Saint-Grégoire, / à trois heures d'ici.

Et sur ma tombe / une belle fleur va pousser : / ce sera la fleur de Cecilia / qui est morte de douleur].

(7) Monticelli d'Oglio (Brescia), enregistrée en 1971 par Paola Ghidoli et Italo Sordi<sup>23</sup> :

la pòverà Cecilia	la và su dre àl castèl
la cèrca il càpitàno	e la tròva il còlonèl
la cèrca il càpitàno	e la tròva il còlonèl
ma lù sior còlonèlo	'na gràzia 'l m'à de fà
me gh'ó 'l mari 'n prigióne	'l me l'à de liberàr
me gh'ó 'l mari 'n prigióne	'l me l'à de liberàr
la gràzia gliél'oi fàda	e l'àltra te là faró
bastá che té ta vègne	'na nòt dormìr con mè
bastá che té ta vègne	'na nòt dormìr con mè
'ndarói allà prigióne	domamdàga al mé mari
se 'l mió mari conténto	stanòtte sàroi ché
se 'l mió mari conténto	stanòtte sàroi ché
va pûr va pûr Cecilia	salvèm la vîta a mé
se ti léverà l'onóre	la còlpa ghè l'oi mé
se ti léverà l'onóre	la còlpa ghè l'oi mé
e a mezzànòtte in pùnto	Cecilia trà 'n sospir
si vòlta 'l còlonèlo	ma Cecilia còse gh'èt
si vòlta 'l còlonèlo	Cecilia còse gh'èt
me gh'ó 'n affàno al cuòre	mi sènto à morìr

<sup>23</sup> *Il linguaggio del canto popolare*, éd. G. Sanga, cit., p. 22. Transcription : *â* = *a* velarisé [ɸ] ; *ś* = *z* [z] ; *ž* = [dʒ].

stanòt me sói sognàda	ch'e mórt el mé mari
stanòt me sói sognàda	l'e mórt el mé mari
allà matin bonórà	Cecilia và al balcón
la vîde 'l suó marito	che faséva cómpasiù
la vîde 'l suó marito	che faséva cómpasiù
vilàn d'un cólonèlo	stavòlte m'é tradì
m'e levà l'onóre a mè	la vîta al mè mari
m'e levà l'onóre a mè	la vîta al mè mari

[La pauvre Cecilia / va au château : / elle cherche le capitaine, / elle trouve le colonel.

– Mais vous, monsieur le colonel, / une grâce devez me faire : / mon mari est en prison, / vous devez le libérer.

– La grâce, je la lui ai faite, / l'autre je te la ferai, / pourvu que tu viennes / coucher une nuit avec moi.

– J'irai à la prison / le demander à mon mari : / si mon mari est d'accord / je serai ici cette nuit.

– Vas-y, vas-y, Cecilia, / sauve-moi la vie ; / s'il t'ôte l'honneur, / ce sera ma faute. Minuit sonne, / Cecilia soupire. / Le colonel se retourne : / – Qu'est-ce que tu as, Cecilia ?

– J'ai une peine au cœur, / j'ai peur de mourir. / Cette nuit j'ai rêvé / que mon mari est mort.

De bon matin / Cecilia va à la fenêtre ; / elle vit son mari / qui faisait pitié.

– Ô colonel vilain, / cette fois vous m'avez trahie ; / à moi vous avez ôté l'honneur / et à mon mari la vie].

(8) Pezzaze (Brescia), informateurs Peppino Lino e Adriano Bregoli, enregistrée en 1972 par Bruno Pianta<sup>24</sup> :

Cecilia la n' và 'l castèlo	la n' cerca 'l càpitàn
la n' cerca il càpitànò	la n' tròva il cólonèl
la n' cerca il càpitànò	la n' tròva il cólonèl
ma lù sior cólonèlo	una gràsia 'l m'à de fà
lasiàr sorti 'l marito	fòra de là prigiòn
lasiàr sorti 'l marito	fòra de là prigiòn
si sì carà Cecilia	tuo marito sòtirà
bastà venìr staséra	dormìr asiém con mè
bastà venìr staséra	dormìr asiém con mè
e vado allà prigiòne	dimandàga 'l mìo mari
se 'l mìo mari conténto	staséra sàro i ché
se 'l mìo mari conténto	staséra sàro i ché
va pür va pür Cecilia	salvà la vîta a mè
se i té tóràn l'onóre	la còlpa l'avro i mè

<sup>24</sup> B. Pianta, « La lingera di galleria. Il repertorio della famiglia Bregoli di Pezzaze e la cultura dei minatori », *Brescia e il suo territorio*, éd. R. Leydi et B. Pianta (Mondo popolare in Lombardia 2), Milano, Silvana, 1976, p. 75-127, p. 95-96. Transcription : *ś* = *z* [z].

se i té tōràn l'onóre	la còlpa l'avro i mè
meti la vèste biànca	e 'l bigaròl tōrchì
davànti al còlonèlo	te gh'è de còmparì
davànti al còlonèlo	te gh'è de còmparì
a mèsanòte in pùnto	Cecilia la n' trà 'n sospìr
la n' sògna 'l suó marito	sortìr da là prigiòn
la n' sògna 'l suó marito	sortìr da là prigiòn
la màttinà bonóra	Cecilia la n' và 'l balcón
la n' véde 'l suó marito	l'e 'n piàsa a pinśolón
la n' véde 'l suó marito	l'e 'n piàsa a pinśolón
ma lù sior còlonèlo	l'e stà d'ün tràditór
gh'a tólt l'onóre a io	la vita al mìo mari
gh'a tólt l'onóre a io	la vita al mìo mari

[Cecilia va au château : / elle cherche le capitaine, / elle cherche le capitaine, / elle trouve le colonel.

– Mais, monsieur le colonel, / vous devez me faire une grâce : / laisser sortir mon mari / hors de la prison.

– Oui oui, ma chère Cecilia, / ton mari sortira, / pourvu que tu viennes ce soir / coucher avec moi.

– Je vais à la prison / le demander à mon mari : / si mon mari est d'accord, / je serai ici ce soir.

– Vas-y, vas-y, Cecilia, / sauve-moi la vie ; / s'on t'ôte l'honneur, / ce sera ma faute.

– Mets ta robe blanche / et ton tablier bleu ; / devant le colonel / tu dois faire bonne impression.

Minuit sonne, / Cecilia soupire ; / elle voit en rêve son mari / qui sort de la prison.

De bon matin / Cecilia va à la fenêtre ; / elle voit son mari / pendu sur la place.

– Vous, Monsieur le colonel, / vous êtes un traître ; / à moi vous avez ôté l'honneur / et à mon mari la vie].

(9) Poggio Moiano (Rieti), informatrice Italia Ranaldi, enregistrée avant 1974 par Roberto Leydi<sup>25</sup> :

Senti marito mio	senti che t'ò da dì
na notte col tenente	me tocca annà dormì
Vacce vacce Cecilia	vacce pure a dormì
vestitecce da sposa	sappice comparì
Vacce Cecilia mia	vacce pure a dormì
vestitecce da sposa	salva la vita a me
A mezzanotte in punto	Cecilia fa un sospì
seduta sopr'a letto	non pose più dormì
Ch'ài fatto tu Cecilia	stanotte 'm poi dormì
domà mattina all'alba	rivedi tuo mari
Alla mattina all'alba	Cecilia va al balcò
trova il marito morto	la testa a penzolò

<sup>25</sup> *Il linguaggio del canto popolare*, éd. G. Sanga, cit., p. 25.

Vijacco d'un tenente	stanotte m'ài tradi
m'ài levato l'onore	la vita a mio mari
Zitta zitta Cecilia	ci sono io per te
principi e cavalieri	tutti a favor di te
Io non voio né principi	e nemmeno cavaier
voio il marito morto	voleva bene a me
Quanno me moro io	annateme a seppelli
a San Gregorio Papa	vicino a mio mari
a San Gregorio Papa	vicino a mio mari

[– Écoute, mon mari, / écoute ce que je dois te dire : / une nuit avec le lieutenant / il me faut aller coucher.

– Vas-y, vas-y, Cecilia, / va coucher ; / mets ta robe de mariée, / fais bonne impression.

– Vas-y, vas-y, Cecilia, / va coucher ; / mets ta robe de mariée, / sauve-moi la vie.

Minuit sonne, / Cecilia soupire ; / assise sur le lit, / elle ne pouvait plus dormir.

– Qu'est-ce que tu as fait, Cecilia, / ne peux-tu dormir cette nuit ? / Demain matin à l'aube / tu reverras ton mari.

Le matin à l'aube / Cecilia va à la fenêtre ; / elle trouve son mari mort / , la tête pendante.

– Ô lieutenant lâche, / cette nuit tu m'as trahi : / à moi tu as ôté l'honneur / et à mon mari la vie.

– Tais-toi, tais-toi, Cécile, / me voilà pour toi ; / il y a des princes et des chevaliers / tous à ton service.

– Je ne veux ni princes / ni chevaliers : / je veux mon mari, qui est mort / et qui m'aimait.

Quand je serai morte / allez m'enterrer / à Saint-Grégoire le Pape, / près de mon mari].

(10) Strongoli (Catanzaro), informateurs Michele Fazio, Vincenzo Rudi, Michele et Salvatore Benincasa, Franco et Giovanni Jurato, enregistrée en 1972 à Cologno Monzese (Milano) par Bruno Pianta et Liliana Ebalgini<sup>26</sup> :

sup(r)a nu timparelle  
 c'erano tre sorelle  
 Cicilia è la più bella  
 e si ha messo a moreggiar  
 C'era un zappatore  
 che si chiamava Peppino  
 il capitan Marino  
 l'ha messo int'a prigion  
 Sentiti capitano  
 e capitano Marino  
 cacciati a Peppino  
 se no io perdo l'onor

<sup>26</sup> *Ibid.*, p. 26.



E senta Cicilia bella  
Cicilia del mio cuore  
per una notte sola  
devi dormire con me  
Sentiti capitano  
e capitano Marino  
dimmi dov'è Peppino  
ch'io vado a glielo dì  
dimmi dov'è Peppino  
che ci lo vado a dir  
Senta Peppino mio  
Peppino del mio cuore  
il capitano Marino  
mi vol levare l'onor  
Senti Cicilia bella  
Cicilia del mio cuore  
per una notte sola  
non perderai l'onor  
per una notte sola  
e salvi la vita a me  
Sentite capitano  
e capitano Marino  
priparu un bel lettino  
ch'andiamo a riposar  
priparu un bel lettino  
con due lenzuola e quattro cuscini  
Verso la mezzanotte  
Cicilia sospirava  
Aveva 'na fiamma al cuore  
pensando al suo Peppi  
Senta Cecilia bella  
Cicilia del mio cuore  
e tu mi devi dire  
perché sospiri così  
Peppino è carcerato  
ed io sono a fianco a te  
E mentre che è così  
è presto e nun fa giorno  
e apprendo al tuo Peppino  
e lo metto a ri cannò  
E verso la mattina  
Cicilia del balcone  
vediva a Peppino  
ch'era a ri cannò  
Sentiti capitano  
e capitan Marino  
m'aveti levato l'onore

mi avete ucciso a Peppino  
 E mentri che è così  
 goditi stu palazzu  
 goditi stu palazzo  
 cu trentasei balcon  
 Nun voglio né palazzi  
 né trentasei balcone  
 voleva a Peppino  
 ch'è stato u primu amor  
 E mentre che è così  
 fazzu 'na fossa funna  
 di milli metri funni  
 dentro tutti li donni  
 e ci li cacciu giù  
 Così finisce il monde  
 così finisce il monde  
 io sopra la mia tomba  
 ci faccio una scrittura  
 chi passa e sa leggere e scrivere  
 leggja la mia sventura

[Sur un coteau / il y avait trois sœurs ; / la plus belle est Cecilia / qui a commencé à faire l'amour.

Il y avait un laboureur / qui s'appelait Peppino ; / le capitaine Marino / l'a mis en prison.

– Écoutez, mon capitaine, / capitaine Marino : / libérez-moi Peppino, / sinon je perds mon honneur.

– Écoute, belle Cecilia, / Cécile mon amour, / une seule nuit / tu dois coucher avec moi.

– Écoutez, mon capitaine, / capitaine Marino : / dites-moi où est Peppino, / je vais le lui dire.

– Écoute, mon Peppino, / Peppino mon amour : / le capitaine Marino / veut m'ôter l'honneur.

– Écoute, belle Cecilia, / Cécile mon amour : / pour une seule nuit / tu ne vas pas perdre ton honneur / et tu vas me sauver la vie.

– Écoutez, mon capitaine, / capitaine Marino : / je vais préparer un beau lit, / on va reposer, / je vais préparer un beau lit / avec deux draps et quatre coussins.

Vers minuit / Cecilia soupirait : / elle avait le cœur enflammé / en pensant à son Peppino.

– Écoute, belle Cecilia, / Cécile mon amour : / tu dois me dire / pourquoi tu soupîres comme ça. / – Peppino est prisonnier / et je suis à ton côté.

– Si c'est comme ça, / le jour n'est pas encore venu, / je prends ton Peppino / et je le mets aux canons.

Et vers le matin / Cecilia de la fenêtre / voyait Peppino / qui était aux canons.

– Écoutez, mon capitaine, / capitaine Marino : / vous m'avez ôté l'honneur / et avez tué Peppino.

– Si c’est comme ça, / jouis à ton aise de ce palais, / jouis à ton aise de ce palais / aux trente-six fenêtres.

– Je ne veux ni palais / ni trente-six fenêtres : / c’est Peppino que je voulais, / qui a été mon premier amour.

Si c’est comme ça, / je vais creuser une fosse profonde, / profonde de mille mètres, / toutes les femmes dedans, / et je les enfonce en bas.

Ainsi finit le monde, / ainsi finit le monde. / Sur ma tombe je mets une inscription : / si quelqu’un passe qui sache lire et écrire, / qu’il y lise mon malheur.]

Quel est le rapport entre ces dix textes ? Ils sont tous différents : parfois la différence est négligeable, parfois énorme. L’histoire (ou *plot*) est unique ; presque aussi constant est le nom de la protagoniste (Cecilia), qui constitue le « titre » de l’histoire. Par contre le texte, la langue, la musique, voire la structure métrique comportent des différences parfois assez remarquables.

*Variante 1.* Langue : dialecte piémontais<sup>27</sup>. Mètre : vers épico-lyriques (le premier hémistiche est féminin, le deuxième masculin)<sup>28</sup>. Rime : unique (-i dans tout le texte).

*Variante 2.* Langue : dialecte piémontais. Mètre : vers épico-lyriques (le premier hémistiche est féminin, le deuxième masculin). Rime : unique (-i dans tout le texte).

*Variante 3.* Langue : dialecte piémontais. Mètre : vers épico-lyriques (le premier hémistiche est féminin, le deuxième masculin). Rime : strophes rimées (rimes en voyelles fermées : -i, -ü, -u).

*Variante 4.* Langue : dialecte piémontais. Mètre : vers épico-lyriques (le premier hémistiche est féminin, le deuxième masculin). Rime : strophes rimées (rimes -i, -ü, -u, -è).

*Variante 5.* Langue : dialecte piémontais. Mètre : vers épico-lyriques (le premier hémistiche est féminin, le deuxième masculin). Rime : strophes rimées (rimes -i surtout, puis -ü, -u, a, une fois u : i).

<sup>27</sup> Il s’agit de la variante du piémontais qui est propre aux ballades populaires. Cf. B. Terracini, « La lingua delle canzoni popolari piemontesi », Id., *Pagine e appunti di linguistica storica*, Firenze, Le Monnier, 1957 ; G. Sanga, « La lingua dei testi folklorici. I canti di Cigole », *Brescia e il suo territorio*, éd. R. Leydi et B. Pianta, cit., p. 253-74 ; *Il linguaggio del canto popolare*, éd. G. Sanga, cit. ; G. Sanga, « La lingua del canto popolare italiano », *Canti e musiche popolari*, éd. R. Leydi (Le tradizioni popolari in Italia), Milano, Electa, 1991, p. 157-60 ; G. Sanga, « Lingua e versificazione nel canto di tradizione popolare » (Atti del Convegno interregionale « Il canto popolare nelle Venezie. Coralità ed esperienza comunitarie »), *Notiziario bibliografico*, 43, settembre 2003, p. 14-15 ; G. Sanga, « La lingua del canto popolare », *Atti del convegno « Canto popolare. La tradizione, la ricerca, gli usi »* (12 marzo 2005), éd. M. Pirovano, Como, Provincia di Como, Assessorato alla Cultura, 2006, p. 41-48 ; G. Sanga, « La lingua dei canti popolari lombardi », *Patrimoni sonori della Lombardia. Le ricerche dell’Archivio di Etnografia e Storia Sociale*, éd. R. Meazza et N. Scaldasferri, s.l. [Roma], Squilibri, 2008, p. 70-76.

<sup>28</sup> Le vers épico-lyrique est composé de deux hémistiches (de longueur variable, en général de sept ou huit syllabes), le premier paroxyton, le second oxyton ou (moins souvent) vice-versa.

*Variante 6.* Langue : italien populaire. Mètre : vers épico-lyriques (le premier hémistiche est féminin, le deuxième masculin). Rime : strophes rimées (rime *-i* surtout, puis *-ó*, et encore rimes *i : è, ì : ù*).

*Variante 7.* Langue : mixte (italien populaire et dialecte de Brescia)<sup>29</sup>. Mètre : vers épico-lyriques (le premier hémistiche est féminin, le deuxième masculin). Rime : strophes rimées (rimes *-i, -e, -a*, et encore *i : é, ó : è, ó : ù*).

*Variante 8.* Langue : mixte (italien populaire et dialecte de Brescia). Mètre : vers épico-lyriques (le premier hémistiche est féminin, le deuxième masculin). Rime : strophes rimées (rimes *-i, -è, -ó*, et encore plusieurs rimes *i : é, i : ó, a : è, a : ò*).

*Variante 9.* Langue : mixte (italien populaire et dialecte du Latium). Mètre : vers épico-lyriques (le premier hémistiche est féminin, le deuxième masculin). Rime : strophes rimées (rimes *-i, -ò, -é*, et une rime *i : é*).

*Variante 10.* Langue : italien populaire de la Calabre. Mètre : chansonnette de chanteur, en quatrains de septénaires, les trois premiers féminins, le dernier masculin<sup>30</sup>. Rime : fort irrégulière, en principe ABBc.

D'après la théorie courante des variantes et l'hypothèse « linguistique » de Bogatyrev et Jakobson, on devrait, à partir de la *Cecilia* du Canavese (en dialecte piémontais et en vers épico-lyriques), arriver à la *Cecilia* de Strongoli (en italien régional de la Calabre et en quatrains de chanteur) à travers des micro-variantes intermédiaires. On n'a jamais trouvé ces variantes hypothétiques, qui sont techniquement impossibles, car la structure métrique ne se modifie d'ailleurs pas par degrés, mais par simple substitution<sup>31</sup>.

On peut distinguer cinq rédactions : *A, B, C, D, E*.

*Rédaction A*, ou « rédaction piémontaise ». Sa langue est le dialecte piémontais, son mètre le vers épico-lyrique, avec des strophes rimées, le plus souvent en *-i*. On en connaît trois versions, deux du Canavese et une de Asti.

*Version a<sub>1</sub>*. La première version du Canavese comporte deux variantes (1 et 2). Elle est monorime en *-i* ; au début de la narration la protagoniste « pleure nuit et jour ».

*Version a<sub>2</sub>*. La deuxième version du Canavese comporte deux variantes (3 et 4). La narration débute par « Il y a trois nobles dames qui viennent de... » ; il manque l'épisode du « mari à la fenêtre qui la voit venir de loin » et celui du dialogue « quelles nouvelles apportez-vous ?... ».

<sup>29</sup> Pour la notion de langue mixte italien-dialecte, par rapport notamment au vers épico-lyrique, cf. les essais de G. Sanga cités à la note 27.

<sup>30</sup> De toute évidence, la strophe de la chansonnette de chanteur représente une évolution et régularisation du vers épico-lyrique : elle comporte quatre vers (de 7, 8, 9, 10, 11 syllabes), dont le dernier (parfois aussi le deuxième) est oxyton, avec des rimes variées : ABBc, AABc, AAAb, AbAb, AbCb. Cf. *Il linguaggio del canto popolare*, éd. G. Sanga, cit., p. 17.

<sup>31</sup> Cf. les remarques de B. Pianta, « Cultura orale... », cit., p. 13.

*Version a<sub>3</sub>*, de Asti. Une de ses variantes (5) est proche de la version *a<sub>2</sub>*, comportant le même exorde, mais elle est plus complète et articulée ; nous y trouvons aussi l'épisode du « mari à la fenêtre » (version *a<sub>1</sub>*) ; la protagoniste meurt.

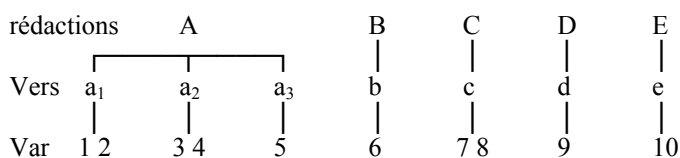
*Rédaction B*. On en connaît une seule variante (6), enregistrée à Sambuco, en Valle Stura di Demonte (Cuneo). Elle représente une sorte d'*hapax* pour le domaine piémontais ; en effet, l'informatrice se souvient l'avoir apprise d'un étranger. Composée en italien, elle présente des correspondances avec la tradition de l'Italie centrale : elle coïncide, par exemple, avec la rédaction *D* (du Latium) dans la strophe « quand je serai morte fais-moi enterrer à Saint-Grégoire ». Le début manque ; à la fin, on trouve le motif bien connu de la « fleur du tombeau »<sup>32</sup>.

*Rédaction C*, de la province de Brescia. Sa langue est un mélange d'italien et de dialecte de Brescia. La narration débute par « Cecilia va au château, elle cherche le capitaine et trouve le colonel » ; par rapport à la rédaction *A* piémontaise, on remarque une réduction des épisodes, avec le *topos* final « à moi vous avez ôté l'honneur / et à mon mari la vie ». On en connaît deux variantes (7 et 8), assez semblables ; la seconde compte en plus un épisode (« met ta robe blanche... »), qui a pu disparaître dans la première par la dérive de la tradition orale.

*Rédaction D*, du Latium. Une seule variante (9), dans un mélange d'italien populaire et de dialecte du Latium. Le début manque ; à la fin de la chanson la protagoniste demande d'être enterrée à Saint-Grégoire.

*Rédaction E*, de la Calabre. La variante (10) est en italien populaire de la Calabre. Au lieu du vers épico-lyrique, on trouve la strophe de chanteur (chansonnette). Le récit a été largement remanié ; les noms ont changé : outre Cecilia, on a Peppino (non plus mari, mais fiancé) et le capitaine Marino. On a là une réélaboration radicale.

On peut dessiner une *forme*, plutôt qu'une histoire, *de la tradition*, en tenant compte des rapports entre les rédactions, les versions et les variantes. Reprenant notre exemple, on obtiendra ce qui suit :



Si l'on transportait sur une carte géographique la forme de la tradition folklorique, on obtiendrait un ensemble d'aires discontinues, correspondant à l'activité des auteurs des rédactions. Ces rédactions se différencient dans le temps et dans l'espace, à peu près comme dans la théorie des ondes d'Hugo Schuchardt : le

<sup>32</sup> Cf. R. Leydi (avec la collaboration de B. Pianta), « La canzone popolare », *Storia d'Italia*, éd. R. Romano et C. Vivanti, vol. 5, 2 : *I documenti*, Torino, Einaudi, 1973, p. 1181-249 ; R. Leydi, *I canti popolari italiani : 120 testi e musiche*, avec la collaboration de S. Mantovani et C. Pederiva, Milano, Mondadori, 1978 ; *Cantè bergera*, éd. R. Leydi, cit. ; L. Del Giudice, *Cecilia*, cit.

chanteur jette la pierre – c'est-à-dire chante sur les places sa rédaction – qui se répand de bouche en bouche donnant lieu à des variantes personnelles ; celles-ci peuvent être reprises et adaptées jusqu'à former des versions stables, qui se répandent à leur tour sous la forme de variantes personnelles.

## 2. *Production et marché*

La question de la création collective est ramenée à ses termes essenziali par Bruno Pianta qui l'envisage au point vue de la production et du marché :

La ricerca sul campo, l'analisi dei testi folklorici, e l'apporto degli studi storici, inducono a configurare il « creatore » di folklore, e la « collettività » che questo folklore conserva e trasforma come qualcosa di molto simile a due poli di un vero e proprio mercato culturale.

Questo significa che il cosiddetto « creatore » di folklore è o un professionista a tempo pieno (un cantastorie, per esempio), o un semiprofessionista, con secondo mestiere (un addetto all'agricoltura che suona musica da ballo nelle feste), o un leader culturale (il cantore da osteria, il narratore di fiabe, l'autore di canti satirici) che a differenza dei primi due non concepisce il suo operato in termini professionali, cioè di benefici economici, ma in termini di prestigio morale e sociale.

Questo significa che i suddetti « creatori » (meglio forse chiamarli *operatori*) tengono conto della domanda culturale espressa dalla collettività, e la soddisfano usando criteri analoghi a quelli degli operatori attuali di mass-media, o degli « artisti » del mondo aristocratico e borghese.

I « creatori », operino essi all'interno dei modi di produzione culturale egemoni, e privilegino pertanto la comunicazione scritta o audiovisuale di massa, ovvero operino all'interno e organicamente alle classi subalterne, e privilegino quindi la comunicazione orale, agiscono in una logica di domanda/offerta, che a volte coincide addirittura con una precisa situazione di mercato.

E, tanto per fare un esempio, l'operatore dovrà « vendere » il proprio prodotto – canto, favola, musica – tenendo conto sia della necessità dell'*inusitato* (dunque la novità) sia del rassicurante (dunque il già noto, il già acquisito) : e anche qui non ci discostiamo dalla logica del normale mercato culturale.[...]

Così il « creatore », come qualsiasi operatore culturale, dovrà trovare un equilibrio non sempre facile tra il *nuovo* che corre il rischio di essere incomprensibile, e il *già noto* che corre il rischio di essere scontato. Più l'operatore si esplica sul piano professionale, dunque sociale e pubblico (un cantastorie), e maggiore è per lui la necessità del rinnovare ; più l'operatore si esplica sul piano del privato, dunque familiare (la nonna che insegna la filastrocca al bambino) maggiore è la necessità del rassicurare, attraverso il già acquisito. (La rassicurazione attraverso il già acquisito diventa poi naturalmente il fatto portante, come insegna De Martino, in tutti i testi di carattere rituale ; i testi collegati a riti stagionali, sconsigliari, preghiere, ecc.)<sup>33</sup>.

<sup>33</sup> B. Pianta, « Ricerca sul campo... », cit., p. 63

[Grâce à la recherche sur le terrain, à l'analyse des textes folkloriques et aux études historiques, nous pouvons nous représenter le « créateur » de folklore et la « collectivité » qui conserve et transforme le folklore à peu près comme les deux pôles d'un marché culturel.

Par conséquent, ce qu'on appelle le « créateur » de folklore est, ou bien un professionnel à temps plein (par exemple un chanteur), ou bien un demi-professionnel (un paysan qui joue de la musique de danse), ou un leader culturel (le chanteur de bistrot, le narrateur de contes, l'auteur de chansons satiriques) qui – à la différence des deux autres – n'aspire pas à des avantages économiques, mais à un prestige moral et social.

Les « créateurs » (ou, mieux encore, les opérateurs) se basent sur la demande culturelle qui provient de la collectivité ; ils la satisfont suivant des critères analogues à ceux des opérateurs des mass-media d'aujourd'hui, ou des « artistes » du monde aristocratique et bourgeois.

Les « créateurs » opèrent tantôt selon les modes de production culturelle qui sont dominants, utilisant de préférence la communication écrite ou audio-visuelle de masse ; tantôt à l'intérieur des classes inférieures, préférant la communication orale. En tout cas ils suivent la logique de l'offre et de la demande, qui coïncide parfois avec une situation déterminée du marché.

Par exemple, l'opérateur devra « vendre » son produit – chanson, conte, musique – en tenant compte de la nécessité soit de l'inusité (donc de la nouveauté) soit du rassurant (donc ce qui est déjà connu et déjà acquis). Ici non plus, on n'est pas loin de la logique du marché culturel.[...]

Le « créateur », ainsi que tout opérateur culturel, devra donc s'efforcer de trouver un équilibre entre le nouveau, qui risque de n'être pas compris, et le déjà connu, qui risque d'être trop prévisible. Plus l'opérateur agit au niveau professionnel, donc social et public (un chanteur), plus il doit chercher la nouveauté ; plus il agit dans le domaine privé (la grand-mère apprenant la comptine à l'enfant), plus il doit rassurer par ce qui est habituel. (Rassurer par ce qui est habituel devient le facteur essentiel, comme nous l'avons appris d'Ernesto de Martino, dans tous les textes rituels, les textes liés à des rites saisonniers, les exorcismes, les prières etc.).

Ailleurs, Pianta indique exactement quels sont les protagonistes de la tradition orale et le rôle qu'ils jouent par rapport à la production et à la transmission des textes folkloriques :

La circolazione del materiale orale e musicale nel mondo popolare è garantita da una serie di « operatori » ben precisati e ben individuabili. Tali operatori si configurano come :

- 1) *professionisti*, che ricavano per intero il loro introito dalle performances pubbliche (cantastorie e cantori mendichi ; burattinai e marionettisti, nonché teatranti e gente da circo ; in passato declamatori di poemi cavallereschi, ecc. ; in genere tutti legati a momenti di esibizione pubblica, di strada o di piazza) ;
- 2) *semiprofessionisti*, che integrano il loro introito (a volte anche in termini di puri e semplici benefici materiali, quali vitto e alloggio) con una seconda attività saltuaria (musicisti da ballo e da matrimonio ; musicisti da festa calendariale ; cantori di serenate ; ambulanti narratori di favole nelle veglie ; « lettori » di stalla, ecc.) ;

3) *leaders culturali*, che non ricavano introito, né diretto né indiretto, ma utilizzano le loro attitudini esecutive per imporre una leadership moralmente gratificante sulla comunità (cantori da osteria; intrattenitori e fabulatori; stornellatori e improvvisatori di vario genere; ballerini; attori di rituali calendariali ecc.);

4) *esecutori familiari*, che esplicano il loro repertorio (canoro, favolistico, drammatico, ludico, pedagogico) principalmente all'interno della famiglia, al massimo entro una ristrettissima cerchia amicale, vuoi a beneficio delle giovani generazioni – genitori a figli, nonni a nipoti – vuoi con scambi orizzontali rispetto all'età: narrazione di barzellette fra adulti, recitazione di filastrocche e conte, nonché apprendimento di regole ludiche fra bambini, ecc.).

Se consideriamo la *parole* rispetto a queste quattro categorie di operatori, noi la vedremo perdere progressivamente di rilevanza nei passaggi dalla prima alla quarta, mentre al contrario crescerà il peso della *langue*: tanto più l'operatore ha infatti necessità di imporre una produzione *nuova* alla collettività, in competizione con una concorrenza, egli è di fatto e si propone innovatore; tanto più l'operatore deve invece assicurare la collettività cui si rivolge (magari sulla base di meccanismi rituali che devono essere immediatamente riconoscibili, quali la drammatizzazione calendariale o il gioco infantile): egli è e si propone garante della continuità culturale. Nel primo caso prevale la *parole*, nel secondo la *langue*<sup>34</sup>.

[La circulation du matériel oral et musical dans le monde populaire est assurée par une série d'« opérateurs » que l'on reconnaît assez bien. On peut distinguer parmi eux :

1) *les professionnels*, qui tirent leurs recettes des performances publiques (les chanteurs, y compris les chanteurs mendiants; les monteurs de marionnettes, les cabotins, les gens de cirque; jadis les déclamateurs de poèmes chevaleresques, etc.; en général, tous s'exhibent en public, dans les rues ou sur les places);

2) *les semi-professionnels*, qui augmentent leurs recettes (parfois sous la forme de simples avantages matériels, tels la nourriture et le logement) par une seconde activité irrégulière (musiciens de danse et de mariage; musiciens pour les fêtes de l'année; chanteurs de sérénades; colporteurs qui narrent les fables pendant les veillées; « lecteurs » dans les étables, etc.);

3) *les leaders culturels*, qui ne tirent aucune recette directe ou indirecte, mais qui, grâce à leurs aptitudes d'exécutants, imposent un leadership gratifiant à la communauté (chanteurs de bistrot, amuseurs, conteurs; chanteurs de ritournelles, improvisateurs de toute espèce; danseurs; acteurs de rituels fixés par le calendrier, etc.);

4) *les exécutants familiaux*, qui exploitent leur répertoire (de chants, de fables, de drames, de jeux, d'enseignements) surtout à l'intérieur de leur famille, ou tout au plus d'un cercle d'amis très restreint, ou pour les jeunes – les (grand)-parents pour les (petits) enfants – ou pour les gens du même âge: narration d'histoires drôles entre les gens âgés; diction de comptines, ou enseignement de règles de jeux entre les enfants, etc.).

En passant de la première à la quatrième catégorie d'opérateurs, la *parole* perd graduellement d'importance; au contraire, c'est la *langue* qui augmente son poids.

<sup>34</sup> B. Pianta, « Cultura orale... », cit., p. 14.



Dans la mesure où l'opérateur a besoin d'imposer à la communauté un produit nouveau, qui entrerait en compétition avec des concurrents, il se propose comme innovateur ; dans la mesure où il doit rassurer la communauté (par exemple à travers des mécanismes rituels reconnaissables, tels la dramatisation des fêtes ou les jeux d'enfants) : il se propose comme garant de la continuité culturelle. Dans le premier cas c'est la *parole* qui prévaut, dans le second la *langue*].

Ces quatre catégories jouent un rôle différent dans la question cruciale de la « création », ou plutôt de la « production » des textes folkloriques.

Reprenons notre distinction entre rédactions, versions et variantes. En général, on peut attribuer les variantes – qui sont des petites modifications (des dégradations mécaniques), et notamment des modifications de la forme – aux exécutants familiaux, qui répètent ce qu'ils ont appris, en introduisant ces variations inconscientes que nous considérons comme le trait distinctif de la tradition orale<sup>35</sup>.

C'est surtout dans le choix du répertoire que l'exécuteur familial joue son rôle créateur. Parmi les textes connus, il choisit ceux qui correspondent le mieux à son vécu : telle berceuse qui parle de difficultés économiques ; telle autre qui plaint la condition de l'épouse ; tel conte de fées qui met en valeur les difficultés que l'on a dû surmonter<sup>36</sup>, et ainsi de suite.

Les versions – à savoir les modifications significatives et stables des rédactions, introduisant de légères innovations dans l'histoire, surtout par le déplacement ou la suppression de strophes, mais gardant des coïncidences formelles importantes – sont dues non seulement aux chanteurs, qui peuvent « spécialiser » les rédactions selon la région et le public, mais également à des chanteurs locaux semi-professionnels ou à des leaders culturels<sup>37</sup>.

Dans une mesure dépendant de leur personnalité, les semi-professionnels et les leaders culturels peuvent jouer, d'une manière délibérée et consciente, un rôle innovateur modifiant, adaptant ou « personnalisant », ou encore « localisant » des textes qu'ils ont appris des professionnels. Ils pourront par exemple adapter à la situation locale le texte des chansons lyriques-monostrophiques (*strambotti*, *stornelli*) qu'ils ont apprises des chanteurs ; ou bien produire eux-mêmes des textes, notamment dans les genres appartenant à un milieu local (par exemple les chansons satiriques) ou privé (les berceuses).

Ce sont enfin les professionnels qui produisent les rédactions, à savoir les remaniements (*remake*) comportant des innovations dans la forme et dans l'histoire. Les ballades (chansons narratives) qu'on a recueillies de la tradition orale sont plus

<sup>35</sup> On trouvera un bel exemple de transmission des contes dans une famille dans G. Venturelli, « La trasmissione della fiaba. Analisi di un caso di trasmissione familiare », *Oralità e scrittura. Le letterature popolari europee*, éd. G. Cusattelli, cit., p. 53-62.

<sup>36</sup> À ce propos, A. Milillo, *La vita e il suo racconto : tra favola e memoria storica*, Roma-Reggio Calabria, Casa del libro, 1983, a documenté la prédilection des narratrices pour les thèmes liés à leur biographie.

<sup>37</sup> B. Pianta, « Ricerca sul campo... », cit. ; Id., « Cultura orale... », cit. ; Id., « «Una canzonetta vi voglio cantare...». I cantastorie : la marginalità sociale e il canto popolare », *Canti e musiche popolari*, éd. R. Leydi, cit., p. 103-12 ; *Cantè bergera*, éd. R. Leydi, cit., p. 19.

courtes, et partiellement différentes (pour l'histoire, la langue, le mètre) de celles que nous conservent les feuilles volantes<sup>38</sup>. Il ne s'agit pas là d'accidents de la tradition orale, mais d'une technique des chanteurs : non seulement ils personnalisait le texte par rapport à la feuille volante, mais au début de l'exécution ils en donnaient une synthèse (souvent admirable). C'est justement ce texte, appris de la voix du chanteur, qui est entré dans la tradition orale, et non pas le texte de la feuille volante.

Quant aux contes de fées, n'oublions pas que les chanteurs professionnels – qui étaient pour la plupart des mendiants et des vagabonds, comme le montrent les formules finales des contes<sup>39</sup> – pouvaient en allonger ou en abrégé le texte au gré des circonstances. D'habitude on les récompensait par la nourriture et le logement, et donc ils faisaient durer le conte autant que leurs nécessités le demandaient.

Enza Sina, qui a effectué une excellente recherche sur les narrateurs populaires frioulans à Enemonzo et Preone, fait une distinction

tra i narratori che un tempo frequentavano le veglie serali e quelli che, ancor oggi, tramandano la narrativa orale in ambito familiare. I primi, generalmente maschi, erano riconosciuti dalla popolazione per le loro singolari doti narrative, possedevano repertori adattabili al pubblico eterogeneo delle veglie e talvolta vivevano di quanto ricevevano in cambio dei loro racconti. La tradizione familiare – un tempo molto ricca ed oggi la sola documentabile – è invece prevalentemente femminile e il repertorio il più delle volte adattato a un pubblico infantile<sup>40</sup>.

[entre les narrateurs qui fréquentaient jadis les veillées du soir et ceux qui, aujourd'hui encore, transmettent les récits oraux à l'intérieur de leur famille. Les premiers – des hommes pour la plupart – jouissaient de la faveur du peuple grâce à leurs capacités narratives ; ils comptaient sur des répertoires qu'ils pouvaient adapter au public varié des veillées ; parfois ils vivaient de ce qu'ils obtenaient comme récompense de leurs contes. En revanche, la tradition familiale – qui était jadis très riche et qui est aujourd'hui la seule qu'on puisse documenter – appartient en général aux femmes ; son répertoire est adapté le plus souvent à un public d'enfants].

Dans une note, elle ajoute, à propos des narrateurs professionnels et semi-professionnels :

Alcuni narratori risiedevano in paese ed avevano una occupazione regolare ; altri invece vivevano di elemosina, spostandosi da un paese all'altro e ricevendo, in

<sup>38</sup> C'est précisément le cas de *Cecilia* : cf. *Cantè bergera*, ed. R. Leydi, cit., p. 78-83 ; L. Del Giudice, *Cecilia...*, cit.

<sup>39</sup> Cf. G. Sanga, « Le formule finali della fiaba popolare italiana », *Interni e dintorni del Pinocchio. Folkloristi italiani del tempo del Collodi*, éd. P. Clemente et M. Fresta, Montepulciano, Editori del Grifo, 1986, p. 81-85 ; publié aussi dans G. Sanga, *Dialettologia lombarda. Lingue e culture popolari*, Pavia, Dipartimento di Scienza della Letteratura dell'Università di Pavia, 1984, p. 277-82.

<sup>40</sup> E. Sina, *Racconti popolari friulani. XIX : Enemonzo e Preone*, Udine, Società Filologica Friulana, 1998, p. 18-19.

cambio dei loro racconti, vitto e alloggio per qualche giorno. Questi ultimi erano frequenti anche ad Enemonzo e Preone fino agli anni cinquanta circa<sup>41</sup>.

[Certains narrateurs habitaient dans le village et avaient un travail régulier ; d'autres vivaient d'aumônes, passant d'un village à l'autre et obtenant, comme récompense de leurs contes, la nourriture et le logement pour quelques jours. Ces derniers étaient nombreux à Enemonzo et Preone à peu près jusqu'aux années 1950].

La production des textes folkloriques est l'affaire des professionnels<sup>42</sup> : c'est là un travail qui permet de vivre, autant que l'est pour un artisan la production d'objets. Mais, alors que l'artisan produira toujours les mêmes types de vase ou de pioche demandés par le marché, les producteurs de littérature populaire doivent être capables de varier : ils doivent stimuler le marché par l'offre constante de textes nouveaux. Dans le marché culturel on achète le texte nouveau (la nouvelle chanson, le nouveau livre), non pas celui qu'on possède ou qu'on connaît déjà. Il s'agit de vendre tantôt du matériel écrit (feuille volante, image, petit livre), tantôt du matériel oral, au cas où l'on rétribuerait par une offrande un numéro, tel le spectacle du cabotin, la chanson du colporteur, le récit du conteur.

### 3. Les marginaux

Les professionnels de la littérature populaire sont des marginaux ; ils appartiennent au monde de la « place », des vagabonds, des mendiants, des malfaiteurs, des colporteurs, des gens de foires, s'adonnant à la quête, au vol, à l'escroquerie, aux commerces, aux services, aux spectacles. Établis dans les bas-fonds des villes européennes, ils se déplacent constamment à travers les routes<sup>43</sup>.

<sup>41</sup> *Ibid.*, p. 31.

<sup>42</sup> On doit considérer comme professionnels les mendiants et les vagabonds narrateurs de contes, semi-professionnels les ambulants qui narraient les contes pour obtenir la nourriture et le logement.

<sup>43</sup> Sur les marginaux, voir avant tout l'extraordinaire autobiographie de A. Frizzi, *Il ciarlatano*, Mantova, La Provinciale, 1912 (réimpr. Milano-Roma, Avanti !, 1953) ; *Arturo Frizzi : vita e opere di un ciarlatano*, éd. A. Bergonzoni (Mondo popolare in Lombardia 8), Milano, Silvana, 1979 ; et les autobiographies recueillies par D. Montaldi, *Autobiografie della leggera*, Torino, Einaudi, 1961 ; en outre : *La piazza*, éd. R. Leydi, Milano, Gallo grande, 1959 ; *La Piazza universale : giochi, spettacoli, macchine di fiere e luna park*, éd. E. Silvestrini, Milano, Mondadori – Roma, De Luca, 1987 ; *La piazza : ambulanti, vagabondi, malviventi, fieranti. Studi sulla marginalità storica in memoria di Alberto Menarini*, éd. G. Sanga (*La ricerca folklorica*, 19, 1989). Les sources historiques se trouvent dans *Il libro dei vagabondi*, éd. P. Camporesi, Torino, Einaudi, 1973 ; B. Geremek, « Il pauperismo in età preindustriale (secoli XIV-XVIII) », *Storia d'Italia*, a cura di R. Romano et C. Vivanti, vol. 5 : *I documenti*, t. 1, Torino, Einaudi, 1973, p. 667-98 ; Id., « Marginalità », *Enciclopedia*, éd. R. Romano, Torino, Einaudi, 1979, vol. VIII, p. 750-75 ; Id., « Povertà », *ibid.*, vol. X, p. 1054-82 ; Id., *Mendicanti e miserabili nell'Europa moderna (1350-1600)*, Roma, Istituto dell'Enciclopedia italiana, 1985 ; Id., *La pietà e la forza. Storia della miseria e della carità in Europa*, Roma-Bari, Laterza, 1986 ; Id., « L'emarginato », *L'uomo medievale*, éd. J. Le Goff,

Au point de vue économique, les marginaux sont étrangers aux activités productives ; au point de vue sociologique, ils sont des vagabonds ; au point de vue culturel, ils se caractérisent par l'usage du jargon. Ils ne « travaillent » pas, c'est-à-dire ils ne pratiquent pas d'activité productive qui soit reconnue par la société, mais des activités à caractère parasitaire (mendicité) ou illicites (vol, escroquerie), ou bien ils s'adonnent à une sorte de secteur tertiaire « superflu » qui côtoie l'escroquerie et la mendicité : spectacles (chanteurs, gens de foire), petits commerces (charlatans, camelots) ou services (chaudronniers, rémouleurs, réparateurs de parapluies, ramoneurs). Sans domicile fixe à l'intérieur d'un territoire que l'on puisse définir comme terrain d'exploitation, ils sont des nomades (ils ont une résidence mobile, tels les vagabonds ou les gens de foire) ou itinérants (tels les colporteurs, qui reviennent périodiquement à leur domicile). Il se donnent les noms de *furbi* (« malins », c'est-à-dire intelligents), *dritti* (« droits », c'est-à-dire justes), *leggera* (« les hommes de la legge », de la loi), *bianti*, *calcanti* (« ceux qui vont par la route »), *scarpinanti* (« ceux qui vont à pied »), *camminanti* (« ceux qui marchent »), par opposition aux *fermi* (« fixes », sédentaires).

Le jargon est une langue particulière, parasitaire : il se sert de la phonétique et de la grammaire de la langue-hôte (que ce soit une langue nationale ou un dialecte local) et d'un lexique particulier, qui est plus ou moins commun à tous les jargons européens<sup>44</sup>.

La culture des marginaux est idéologique ; elle exprime une identité forte, qui se fonde sur une altérité radicale par rapport à la société des producteurs, qui est méprisée et parasitée (les paysans, les *gagi*, un terme tzigane qui signifie « les autres, les non-tziganes », qui sont tous des pigeons à plumer), et sur le renversement des valeurs : il travaillent les jours fériés (le dimanche, à l'occasion des fêtes et des foires) et se reposent le lundi et les autres jours ouvrables ; ils aiment le gaspillage, la dissipation, l'ostentation. Ce sont eux qui ont produit et répandu les thèmes mythiques du Monde à l'envers et du Pays de Cocagne (*Cuccagna*, mot de jargon, tiré de *cuccare* « prendre, gagner »). Parfois misérables, ils expriment toutefois un sentiment de supériorité assez fort ; ils reconnaissent les valeurs de l'intelligence, de la ruse, de l'amour pour le risque et pour la nouveauté, qui procure le gain (la nouvelle chanson vendue par le chanteur ; le nouveau remède débité dans les foires).

Les chanteurs produisent et diffusent des chansons ; les vagabonds produisent et diffusent des contes de fées ; les gens de foire (montreurs de marionnettes ou d'autres choses, acteurs ambulants, meneurs de manèges, etc.), produisent et diffusent des spectacles.

---

Roma-Bari, Laterza, 1988 ; Id., *La stirpe di Caino. L'immagine dei vagabondi e dei poveri nelle letterature europee dal sec. XV al sec. XVII*, éd. F. Cataluccio, Milano, il Saggiatore, 1988 ; Id., *I bassifondi di Parigi nel medioevo*, trad. italienne, Roma-Bari, Laterza, 1991 ; Id., *Uomini senza padrone : poveri e marginali tra medioevo e età moderna*, trad. italienne, Torino, Einaudi, 1992 ; G. Sanga, « Il gergo dei pastori bergamaschi », *Bergamo e il suo territorio*, éd. R. Leydi (Mondo popolare in Lombardia 1), Milano, Silvana, 1978, p. 137-257.

<sup>44</sup> Sur le jargon cf. G. Sanga, « Gerghi », *Introduzione all'italiano contemporaneo*, vol. II : *La variazione e gli usi*, éd. A. A. Sobrero, Roma-Bari, Laterza, 1993, p. 151-89.

Dès le Moyen Âge, on a des attestations sur le rapport entre les chanteurs et le jargon. Benvenuto da Imola, commentant le passage de la *Commedia* de Dante (*Paradiso* XXVI 132) concernant la différence entre les langues, remarque :

*Secondo che v'abbella* ; idest secundum quod placet vobis, sicut quod vocetis panem panem vinum vinum, et ita de aliis ; unde videmus de facto quod orbi in partibus Italiae fecerunt inter se novum idioma, quo intelligunt se invicem, quod calmonem appellant<sup>45</sup>.

[*Secondo che v'abbella* ; c'est-à-dire, selon ce que vous préférez, appelant par exemple pain le pain et vin le vin, et ainsi de suite ; ainsi, nous voyons que dans plusieurs régions d'Italie les[chanteurs] aveugles se sont fabriqué un nouveau langage pour se comprendre entre eux, qu'ils appellent *calmone*].

Le *calmone* est en effet un des noms du jargon.

Pour les marginaux, l'écriture est très importante, tout en n'étant qu'un moyen. Par une expression efficace, Bruno Pianta écrit que les marginaux *vendent les paroles*<sup>46</sup>, et doivent donc connaître, déchiffrer, manier l'écriture. Ils sont liés à l'écriture par la logique du marché :

a) les chanteurs composaient les chansons et vendaient les feuilles volantes imprimées, qui sont connues dès l'origine de l'imprimerie ;

b) les colporteurs vendaient de petits livres populaires, des gravures, des calendriers ;

c) les vagabonds, les mendiants, les conteurs ambulants lisaient les livres pendant les veillées dans les étables et racontaient des nouvelles et des contes de fées, qu'ils puisaient souvent de livres imprimés ;

d) les camelots débitaient des amulettes, des privilèges et des bulles (faux, il va sans dire)<sup>47</sup>.

L'écriture est un *instrument* de travail et une *marchandise* pour les marginaux, qui agissent comme intermédiaires entre la culture orale et la culture écrite (ils apportent la littérature écrite aux paysans analphabètes), entre la culture dominante et la culture populaire (ils portent la culture officielle parmi le bas peuple et dans les campagnes)<sup>48</sup>.

Les chansons et les contes étaient conservés par les paysans, mais produits par les marginaux, qui vivaient de ce métier : les chanteurs vendaient les feuilles volantes des chansons, les vagabonds gagnaient leur vivre et leur couvert dans les

<sup>45</sup> Cf. G. Vidossi, *Saggi e scritti minori di folklore*, Torino, Bottega d'Erasmus, 1960, p. 374-76 ; G. Sanga, « Marginali e scrittura », *Oralità e scrittura*, éd. G. Cusatelli, cit., p. 15-18 (à la p. 16).

<sup>46</sup> B. Pianta, « Vendere le parole. Marginali e mondo ambulante nella cultura popolare », *Milano e il suo territorio*, éd. F. Della Peruta, R. Leydi et A. Stella (Mondo popolare in Lombardia 13), Milano, Silvana, 1986, vol. II, p. 7-31.

<sup>47</sup> Cf. R. Saccani, « Un imbonimento poetico del seicento », *Milano e il suo territorio*, cit., vol. II, p. 91-96.

<sup>48</sup> G. Sanga, « Marginali e scrittura », cit., p. 15.

étables narrant leurs contes pendant les veillées, comme le montrent les formules finales des contes<sup>49</sup>, qui sont, plus ou moins explicitement, des quêtes. Par exemple :

*Conte toscan :*

A tutti i poeri della città, diedono pane, vino e carne :  
e se ne stettero  
e a me nulla mi dettero.

[À tous les pauvres de la ville, on donna du pain, du vin et de la viande ;  
et ce fut tout  
et à moi on ne m'a rien donné].

*Conte sicilien :*

Iddi arristaru filici e cuntenti  
Ma a nui 'un ni desinu nenti.

[Ils en furent tous heureux,  
mais à nous ils ne donnèrent rien].

La formule finale d'un autre conte toscan est encore plus intéressante : il y a une demande non seulement de nourriture (exprimée par une image de monde à l'envers) mais aussi de chaussures, qui sont essentielles pour un vagabond :

Se ne stettero e se ne godettero  
E a me nulla mi dettero  
Mi dettero un panierino di vino  
Un fiaschettino di pane  
Un paio di scarpette rosse  
Andetti a casa e eran tutte rotte.

[Ils restèrent là à s'amuser  
et à moi ils ne donnèrent rien.  
Ils me donnèrent un panier de vin,  
une bouteille de pain,  
une paire de chaussures rouges :  
je m'en allai chez moi, elles étaient toutes percées].

La plus connue parmi les formules finales des contes italiens renvoie vraisemblablement au milieu des vagabonds et à leur jargon :

Stretta è la foglia e larga la via ;  
dite la vostra che ho detto la mia.

---

<sup>49</sup> Voir à ce propos G. Sanga, « Formule finali... », cit.

[Étroite est la feuille, large le chemin ;  
dites votre conte, moi j'ai dit le mien].

Dans le jargon *foglia* signifie « bourse, poche, argent »<sup>50</sup> ; donc la formule signifierait : « L'argent est insuffisant, le chemin est long, j'ai fini et je me remets en route »<sup>51</sup>.

Cette hypothèse est confirmée par un souhait des tziganes – qui forment une sorte d'aristocratie des marginaux – enregistré en Brianza (la région entre Milan et le lac de Côme) chez une *familia* de Rom macédoniens<sup>52</sup> :

čo riurito tena astarèrtu,  
kas riurìs te astakàs,  
lovèntsa,  
boriàntsa,  
šamutrèntsa,  
sunakàza,  
sastimàzia,  
bagtàza le dròma,  
bàre le kiza.

[celui qui te poursuit ne te prend pas, ceux que nous poursuivons nous les prenons,  
avec de l'argent, avec des belles-filles, avec des beaux-frères,  
avec de l'or, avec de la chance, petits les chemins, grands les tabliers]

Le souhait renverse les termes : que le chemin soit court, que les tabliers (les poches) soient grands, pleins.

La tradition narrative dont il est question est répandue non seulement en Europe, mais également dans la Méditerranée : au début du XX<sup>e</sup> siècle, par exemple, la Doctoresse Françoise Légey a recueilli les *Contes et Légendes Populaires du Maroc* de narrateurs comme Lalla Ourqiya, une vieille « noble », c'est-à-dire descendante de la famille de Mahomet, pauvre et célibataire, qui était logée dans un couvent, tout en étant libre de circuler dans les harems des notables et de raconter

<sup>50</sup> *Foglia* provient de l'argot *fouille, feuille* (déjà dans François Villon), parce que la bourse ou la poche est « là où l'on fouille » (cf. A. Prati, *Voci di gerganti, vagabondi e malviventi studiate nell'origine e nella storia*, nouvelle éd. par T. Bolelli, Pisa, Giardini, 1978, s.v.).

<sup>51</sup> Plus explicite encore est la version « lieve la foglia, lunga la via » [légère est la feuille, long le chemin], citée par Henry Spitzmuller, *Poésie italienne au Moyen Âge*, Paris, Desclée De Brouwer, 1975, p. 809.

<sup>52</sup> Cf. P. D'Ambrosio, *Feste e cerimonie di una familia rom in Brianza*, « tesi di laurea specialistica » [thèse de Master II cycle] en Anthropologie culturelle, ethnologie, ethnolinguistique (sous la direction de G. Sanga), Facoltà di Lettere e Filosofia, Università Ca' Foscari di Venice, a.a. 2008-09, p. 110-11.

ses histoires aussi bien dans l'appartement des favorites que dans les cuisines, obtenant en échange l'hospitalité<sup>53</sup>.

Les formules finales des contes marocains nous ramènent également à la quête de la nourriture : « Il est sorti un panier de pommes du paradis, que chacun m'en donne une » ; tandis qu'une formule initiale est liée au monde à l'envers, qui est le grand mythe des vagabonds : « À l'époque où les aveugles cousaient et où les paralytiques sautaient par-dessus les murailles ».

Au Maroc on connaît aussi l'activité des conteurs, qui étaient l'équivalent narratif des chanteurs. Ils s'exhibaient sur les places attirant l'attention du public et faisant la quête « alla fine di una esecuzione sceneggiata, condita di canti e mimica, di appelli e invettive, che miravano a coinvolgere l'uditorio »<sup>54</sup> [à la fin d'une exhibition dramatisée, embellie par le chant et la mimique, par des appels et des invectives, qui visaient à obtenir la participation du public].

#### 4. Une esthétique baroque

Modelée et mise à jour plusieurs fois, depuis deux mille ans au moins, par les contacts avec les cultures dominantes, la culture populaire italienne a fait des emprunts à des esthétiques diverses, qui en ont progressivement déterminé la forme<sup>55</sup>. Elle doit évidemment beaucoup au goût romantique, mais c'est l'esthétique baroque qui semble modeler, d'une manière plus subtile et profonde, son art plastique et ses spectacles.

Au XVII<sup>e</sup> siècle les missions des Jésuites se consacrèrent à la réévangélisation de « las Indias de por acá » (les Indes de ici-bas, à savoir l'Italie du Sud), avec des moyens de propagande spectaculaires et scénographiques, avec des processions calquées sur le modèle carnavalesque, avec des formes de théâtre religieux imitant les fêtes populaires : c'est de là que vient cette forme baroque de la culture populaire que l'on rencontre encore de nos jours.

L'esthétique baroque est particulièrement marquée dans les contes : du point de vue formel, le prototype est dans le *Pentamerone* (*Lo cunto de li cunti*) de Giambattista Basile. Ils comportent une matière médiévale (ou pseudo-médiévale) exprimée par des formes baroques. On retrouve les mêmes caractères dans les chansons populaires, et précisément dans les ballades (*balladry*). Examinons la ballade *Prinsi Raimund* (*Gli anelli*, Nigra 6), dont nous donnons ici la variante de Asti, chantée par Teresa Viarengo et enregistrée en 1964 par Roberto Leydi<sup>56</sup> :

<sup>53</sup> J'emprunte ce renseignement, ainsi que ceux qui suivent, au compte rendu de L. Morbiato, *Racconti e tradizioni popolari : due raccolte dal Marocco alle soglie della modernità*, à paraître dans *La ricerca folklorica*.

<sup>54</sup> *Ibid.*

<sup>55</sup> Cf. G. Sanga, « Italy Overview », *The Greenwood Encyclopedia of World Folklore and Folklife*, edited by William M. Clements, Westport CT & London, Greenwood Press, 2006, vol. III : *Europe*, p. 450-69 ; on trouvera des observations éclairantes dans G. Galasso, *L'altra Europa : per un'antropologia storica del Mezzogiorno d'Italia*, Milano, Mondadori, 1982.

<sup>56</sup> R. Leydi, *I canti popolari...*, cit., n. 70, p. 246-48 ; *Canté bergera*, éd. R. Leydi, cit., p. 86-91. Transcription : *ś* = *z* [z] ; *nh* = *n* vélaire [ŋ].



Prinsi Raimund	a s'völ maridé
dama gentila	se chièl völ spuśé
l'é pa 'ncur 'n an	ca l'é maridé
o che la guèra	ai tuca già 'ndé
Fait a sté cà	so fratelin
perché i guernèisa	'l so bel fiulin
fait a sté cà	so fratelin
perché i guernèisa	'l so bel fiulin
O se vi dico	dama gentil
vurèisi fémi	l'amur a mi
o no no no	o prinsi 'd Liùn
mi i fas pa's tort	a mio marì
Prinsi 'd Liùn	va da l'anduradur
per fesi fé	dui anelun
dui anelun	e due anelin
cumpagn ad cui	'd la Mariunsin
Prinsi Raimund	l'à vist a venir
o che nuveli	'm purtevi a mi
bunhi per mi	e gramì per vui
la vostra dama	l'à famì l'amur
La mia dama	l'é dama d'unur
l'avrà pà favi	l'amur a vui
la mia dama	l'é dama d'unur
l'avrà pà favi	l'amur a vui
O ma sel basta	nèn ad mi
guardé-i si	i vost dui anelin
dui anelin	e dui anelun
cumpagn ad cui	'd la Mariunsun
Prinsi Raimund	munta a caval
sensa la séla	ai mancava i stivai
e tantu fort	cum lu faśia 'ndé
i peri d'la vila	i faśia tremé
La sua mama	ca l'era al balcùn
l'à vist el prinsi	cl'auniva a Liùn
o se vi dico	dama gentil
andéi 'ncuntr'	a vostro marì
Ma cuś i avröni	da preśenté
o preśentéi	'l so fiulin bél
ma cuś i avröni	da preśenté
o preśentéi	'l so fiulin bél
A l'à piàlu	per man e per pé
giú dai scalé	a l'à falu vulé
o pian pian pian	o sur cavaier
perché'm masévi	'l me fiulin bél
O tas o tas	o dama gentil
che altretant	na faröni ad ti
o tas o tas	o dama gentil

che altretant	na faröni ad ti
A l' à grupà	la dama gentil
tacà la cù	del caval grishùn
e tantu fort	cum lu fašia 'ndé
le pere 'd la vila	i fašia tremé
O ma da già	ca i ò da murì
piévi la ciav	del vost cufanin
o ma da già	ca i ò da murì
piévi la ciav	del vost cufanin
A l' é 'ndürbìnd	cul bel cufanin
finha le gioie	i fašiu din din
sa l' é 'ndürbìnd	cul bel cufanin
finha le gioie	i fašiu din din
IO se vi dico	dama gentil
pudevi 'ncura	rinvenir
o no no no	o sur cavaierà
vui iéi masami	'l me fiulin bél
ICampémi giú	la mia spà
e cula là	dal pügn andurà
quand a l' à avú	la sua spà
o se 'ntel cör	a s' lelu piantà
IPer üna lengua	chi ò scutà mi
a l' é in tre	nüi bišogna murì
per üna lengua	chi ò scutà mi
e nüi in tre	bišogna murì

[Le prince Raymond / veut se marier, / une noble dame / il veut épouser ; / un an n'est pas encore passé / depuis qu'il s'est marié / et à la guerre / il doit aller.

Il laisse à la maison / son frère cadet / pour qu'il prenne soin / de son bel enfant ; / il laisse à la maison / son frère cadet / pour qu'il prenne soin / de son bel enfant.

– Je vous dis, / noble dame : / voulez-vous faire / l'amour avec moi ? / – Non non non, / prince de Lyon : / je ne veux pas faire tort / à mon mari.

Le prince de Lyon / va chez l'orfèvre / pour qu'il lui fasse / deux anneaux, / deux deux anneaux, / deux deux anneaux / pareilles à ceux de Marion.

Le prince Raymond / l'a vu venir. / – Quelles nouvelles / m'apportez-vous ? / – Bonnes pour moi, / mauvaises pour vous : / votre femme / a fait l'amour avec moi.

– Ma femme / est une dame honorable : / elle n'a assurément pas fait / l'amour avec vous. / Ma femme / est une dame honorable : / elle n'a assurément pas fait / l'amour avec vous.

– Si ma parole / ne suffit pas, / regardez ici / vos deux anneaux : / deux anneaux / et deux anneaux / pareils à ceux / de Marion.

Le prince Raymond / monte à cheval / sans selle, / sans bottes, / et si vite / il le faisait aller / que les pierres de la ville / il faisait trembler.

Sa mère / qui était à la fenêtre / a vu le prince / qui arrivait à Lyon. / – Je vous dis, noble dame, / allez à la rencontre / de votre mari.

– Mais qu'est-ce que je peux / lui apporter ? / – Apportez-lui / son beau petit enfant.

– Il l’a pris / par les mains et par les pieds, / au bas de l’escalier / il l’a fait voler. / –  
Doucement, doucement, monsieur le chevalier, / pourquoi tuez-vous / mon bel  
enfant ?

– Tais-toi, tais toi, / noble dame : / la même chose / je ferai avec toi. / Tais-toi, tais  
toi, / noble dame : / la même chose / je ferai avec toi.

Il a lié / la noble dame / à la queue du cheval gris / et si vite / il le faisait aller / que  
les pierres de la ville / il faisait trembler.

– Puisque / je dois mourir, / prenez la clef / de votre écriin ; / puisque / je dois  
mourir, / prenez la clef / de votre écriin.

Quand il ouvrit / ce bel écriin / les bijoux / tintaient ; / quand il ouvrit / ce bel écriin /  
les bijoux / tintaient.

Je vous dis, / noble dame, / pouvez-vous encore / reprendre vos esprits ? / Non non  
non, / monsieur le chevalier, / car vous avez tué / mon bel enfant.

– Jetez moi / mon épée, / celle / qui a la poignée d’or. / Quand il a eu / son épée, /  
dans son cœur / il l’a plongée.

– À cause d’une mauvaise langue / que j’ai écoutée / nous trois / devons mourir].

Je ne suis pas persuadé que cette ballade soit d’origine médiévale, comme  
Nigra le croyait et comme Leydi<sup>57</sup> le prétend, non plus que ne le sont les drames de  
Shakespeare, tout en puisant leur matière à des contes médiévaux.

Notre comparaison vise à souligner dans cette ballade ce maniérisme à la  
Shakespeare<sup>58</sup>, qui est assez proche du goût romantique, non seulement dans les  
histoires (*Prinsi Raimund* est évidemment *Otello*)<sup>59</sup>, mais dans les structures, qui  
sont dramatiques et dialogiques<sup>60</sup>.

Entre l’atmosphère médiévale des ballades, les sources narratives possibles et  
les attestations du XIX<sup>e</sup> siècle la documentation manque. Il est vrai qu’on retrouve  
depuis les XVI<sup>e</sup>-XVII<sup>e</sup> siècles quelques traces de nos ballades : par exemple, l’incipit  
du *Testamento dell’avvelenato* (Testament de l’empoisonné : Nigra 26) est cité dans  
l’« incatenatura » de Bianchino<sup>61</sup> ; la chanson de danse *Girometta* (Nigra 106) est  
bien connue au XVI<sup>e</sup> siècle<sup>62</sup> ; une feuille volante de 1632, découverte par Bruno  
Pianta, contient une ballade absente de la tradition orale, *La bella Malgarita*, qui  
présente des analogies avec *Cecilia* et avec *Fiore di tomba*<sup>63</sup>.

S’il est souvent vain de chercher des documents écrits de la littérature orale,  
en tout cas les traces susdites ne me semblent pas suffisantes pour postuler une  
tradition continue et souterraine du Moyen Âge à nos jours. Quelques éléments  
linguistiques et stylistiques appellent toutefois une réflexion. Dans la langue  
littéraire du chant populaire<sup>64</sup>, et notamment dans la langue de la ballade, *fiore* et

<sup>57</sup> R. Leydi, *I canti popolari...*, cit., p. 229.

<sup>58</sup> Sur lequel Bruno Pianta a attiré l’attention..

<sup>59</sup> Ainsi que *Cecilia* est *Tosca* de Sardou, mais aussi *Measure for measure* de Shakespeare.

<sup>60</sup> Cf. R. Leydi, *I canti popolari...*, cit., p. 228.

<sup>61</sup> Cf. les études d’A. D’Ancona, *La poesia popolare italiana : studj*, Livorno, Giusti, 1906.

<sup>62</sup> Cf. G. Sanga, « Filologia folklorica : il girometta », *L’immagine riflessa*, 10, 1987, p. 107-20.

<sup>63</sup> L. Del Giudice, *Cecilia...*, cit., p. 68-69, 303 ; *Canté bergera*, éd. R. Leydi, cit. ; R. Leydi, « La canzone popolare », cit.

<sup>64</sup> Cf. les études de G. Sanga citées à la note 27.

*amore* sont toujours au féminin, le trompeur est le *lusinghiero* (*losengier*, *lausengier*), la fleur (par exemple la *rose*) sert couramment de métaphore sexuelle<sup>65</sup> ; et encore, la structure métrique du vers épico-lyrique n'est pas fixe, mais anisosyllabique : voilà des éléments qui nous renvoient à la littérature médiévale d'oc et d'oïl.

Si l'on a du mal à concevoir une tradition continue, il est d'ailleurs peu vraisemblable qu'on ait renouvelé des éléments archaïques d'une manière si ingénieuse. Il s'agit probablement, tout comme dans les fêtes et les rituels, d'une série ininterrompue de remaniements : la matière narrative et les formes sont toujours adaptées au changement des goûts et des styles, selon ce procédé homéostatique qui est propre à la tradition orale<sup>66</sup>.

Voici un exemple métrique : l'anisosyllabisme du vers épico-lyrique est à coup sûr archaïque, tout en étant fonctionnel au chant et au travail du chanteur, parce qu'il permet au vers de passer aisément d'un dialecte ou d'une langue à l'autre. La « mise en forme » du vers narratif transforme ensuite le mètre épico-lyrique en strophe de chanteur (chansonnette), qui s'adapte au goût du XIX<sup>e</sup> siècle, exigeant la régularité des syllabes et de la rime (en général ABBC), mais garde dans le dernier vers oxyton une trace de l'ancienne structure formelle<sup>67</sup>.

Le thème des ballades appartient à l'époque féodale, l'allure à la Renaissance, la musique au baroque ; en fait il s'agit, paraît-il, d'une stylisation littéraire et musicale extraordinaire, d'une forme de *revival* pseudo-féodal : une matière narrative préexistante est réorganisée par des professionnels suivant un goût romantique, une forme baroque et un dessein de reconstruction néo-médiévale, ressemblant de près au faux Moyen Âge romantique.

Si notre hypothèse est exacte, la ballade – du moins dans la forme que nous connaissons – doit remonter au romantisme (fin XVIII<sup>e</sup> siècle – début XIX<sup>e</sup>) ; il en va de même pour le conte de fées. Dans les deux cas, les professionnels, créateurs et diffuseurs de ces genres (les chanteurs pour la ballade, les vagabonds pour le conte) se sont emparés promptement du nouveau goût romantique d'origine littéraire et urbaine, en l'élaborant et en le diffusant dans les campagnes ; leurs textes ont été ensuite recueillis par les folkloristes, qui les ont attribués à une époque médiévale révolue<sup>68</sup>.

Gluco Sanga  
Università di Venezia

<sup>65</sup> Cf. G. Sanga, *Dialettologia lombarda*, cit., p. 267-77.

<sup>66</sup> Cfr. J. Goody, *The Logic of Writing and the Organization of Society*, Cambridge, Cambridge University Press, 1986, trad. italienne *La logica della scrittura e l'organizzazione della società*, Torino, Einaudi, 1988 ; G. Sanga, « Antropologia e oralità », *Fonti orali. Istruzioni per l'uso*, éd. C. Bermani et A. De Palma, Venezia, Società di Mutuo Soccorso Ernesto de Martino, 2008, p. 203-18.

<sup>67</sup> Cf. ci-dessus, note 30.

<sup>68</sup> Il n'est pas question, bien entendu, de l'origine pré-historique du conte de fées, que V. Ja. Propp a démontré d'une manière magistrale, mais plutôt de sa réélaboration moderne dans une forme médiévalisante ou touchant au style *fantasy*. Pour une discussion approfondie sur ce sujet, je renvoie à G. Sanga, « Sull'origine della fiaba », *Pulsione e destini*, per Andrea Fassò, éd. F. Benozzo, M. Cavagna, M. Meschiari, Modena, Anemone Vernalis, 2010, p. 175-219.